

ERNST HERTER
1846 - 1917
Werk und Portrait
eines Berliner Bildhauers

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 13 (Geschichtswissenschaften)
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Brigitte Hüfler
Berlin

1978

Digitized by the Internet Archive
in 2026

ERNST HERTER
1846 - 1917
Werk und Portrait
eines Berliner Bildhauers

INAUGURAL-DISSERTATION
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
des Fachbereichs 13 (Geschichtswissenschaften)
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Brigitte Hüfler
Berlin

ERST HERTER
1840 - 1917
Werk und Portrait
eines Berliner Bildhauers

KUNSTHISTORISCHE ORIENTIERUNG
anlässlich der Ausstellung im Museum
für Kunst und Kunstgeschichte
des Landes Berlin



1. Berichterstatter: Professor Dr. Peter Bloch
2. Berichterstatter: Professor Dr. Otto von Simson

Tag der mündlichen Prüfung: 14. 11. 1978

Danksagung

Herrn Prof. Dr. Peter Bloch danke ich für die Überlassung des Themas dieser Dissertation, für die Unterstützung, die guten Ideen und die anregenden Diskussionen im Rahmen der Arbeit.

Herrn Prof. Dr. Otto von Simson danke ich für das freundliche Interesse und für die bereitwillige Übernahme des Korreferates.

Für liebenswürdige Unterstützung und Hilfe danke ich Dr. Ander-
nacht, Prof. Karl Arndt, Dr. Ballik, Herrn Bauhoff, Horst Beh-
rend, Dr. Kirsten Bendixen, Dr. H. Biehn, Dipl.-Ing. Arch.
Gert Biermann, Herrn Bölker, Herrn Brammer (ehemaliger
Präsident des Landgerichts Flensburg), Dipl.-Arch. Heinz
Bruens, Alan Burham, Dr. Ludwig Baron Döry, Herrn Ewert,
Dr. Eva Fodl-Kraft, Augusto de Freitas Succs., Gisela de
Freitas, Dr. E. Galley, Dipl.-Ing. Walther Genzmer, Dr. R.
Gobert, Donald J. Gormley, Dr. Hans W. Grohn, Prof. Dr.
Konrad Herter, Dr. Clotilde Ingenohl, Dr. Leszek Itman, Dr.
Günther Kleineberg, Dipl.-Ing. Wolfram Konwiarz, Dr. Rudolf
Lais, Dir. Lambeck, Dr. Mathieu, Dr.-Ing. K. Mauel, Dr. A.
May, Kurt Pomplun, Gartenbaudirektor Preuss, Dr. Ellen Red-
lefsen, Dr. Haavard Rostrup, Kurt Roth, Dr. Vera Ruthenberg,
Manfred Freiherr von Schröder, Kirchenoberbaurat a. D. See-
bach, Liliane Shayeh, Dr. Jutta von Simson, Prof. Dr. Stephan
Skalweit, Ing. Otto Spitzner, Herrn Steinberg, Dr. Stüwer, Dr.
Georg Syamken, Herrn Tiessen (Präsident des Landgerichts
Flensburg), Dr. Herbert Tomiczek, Dr. Wolfgang Vollrath,
Dr. Weidenhaupt, Dr. v. Weiher, Brigitta Wintzer, Prof. Dr.
Irmgard Wirth, sowie den Institutionen: Architekten- und Inge-
nieur-Verein zu Berlin, Archiv Akademie der Künste Berlin,
Archiv Akademie der Künste Berlin DDR, Archiv Kaiser Wil-

helm Gedächtniskirche, Archiv Stadt Paslek, Archives Ville de Bruxelles, Bezirksamt Hamburg-Nord, Bildarchiv Foto Marburg, Biblioteka Kopernika Toruń, Bundesministerium für das Post- und Fernmeldewesen Frankfurt/M., Heinrich Heine Institut Düsseldorf, Kulturamt Bochum, Landesarchiv Schleswig-Holstein, Landesbildstelle Berlin, Landesverband Gartenbauamt und Landwirtschaft Berlin e.V., Ministerium für Post- und Fernmeldewesen Berlin DDR, Postmuseum Berlin DDR, Rat der Stadt Brandenburg, Rat der Stadt Potsdam, Senator für Bau- und Wohnungswesen Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten Potsdam Sanssouci, Staatsarchiv Hamburg, Staatsarchiv Magdeburg, Stadtarchiv Berlin DDR, Stadtarchiv Düsseldorf, Stadtarchiv Kiel, Stadtarchiv Wiesbaden, Verwaltungen der Friedhöfe 12 Apostel, Friedrichswerder-Dorotheenstadt, St. Hedwig, In den Kesseln (alle Berlin), Nordfriedhof Wiesbaden, Südwestkirchhof Stahnsdorf Berlin, Volksbund deutscher Kriegsgräberfürsorge e.V., Wasserbauamt Kiel-Holtenau, Wirtschaftsvereinigung Eisen- und Stahlindustrie.

Inhaltsverzeichnis

	<u>Seite</u>
 T e i l I	
 <u>Vorwort</u>	
a) Begründung zur Wahl Ernst Herters	1
b) Quellensituation	2
c) Begründung zur Arbeitsgliederung	3
 <u>Biographie</u>	
Jugend und Ausbildung (1846 - 1868)	6
Schulzeit	6
Gustav Blaeser	8
August Fischer	9
Weiterer Studiengang	11
Albert Wolff	12
Erste Berufsjahre (1869 - 1874)	13
Romreise (1875)	19
Die ersten größeren Arbeiten (1875 - 1880)	27
Die auftragsreichen Jahre (1880 - 1900)	37
Beginn als Lehrer (1890)	64
Die Jahre nach der Wende und die späte Schaffens- periode (1900 - 1917)	112
 <u>Kaiser Wilhelm I.</u>	
<u>Zwei Denkmäler in Norddeutschland / Flensburg</u>	
<u>1883 - Kiel-Holtenau 1900</u>	
Einleitung	156
I Ursache	
a) Urheber = Auftraggeber = Besitzer	158
b) Finanzierungsfonds	159

	<u>Seite</u>
c) Adressat	160
d) Aufstellungsort	161
e) Vertrag (Flensburg)	161
II Objekt	
a) Kosten - Entwurf - Honorar	164
b) Objektbeschreibung	167
c) Funktion des Werkes	170
d) Enthüllung	173
e) Verbleib	178

Otto von Bismarck - Wiesbaden 1898

Einleitung	184
------------	-----

I Ursache

a) Idee (Urheber - Auftraggeber)	188
b) Der Vortrag bei Bismarck in Friedrichsruh	191
c) Aufstellungsort	199

II Objekt

a) Wettbewerb und Modelle	201
b) Vertrag	204
c) Objektbeschreibung	207
d) Enthüllung	211
e) Verbleib	214

Für Heine - ein Denkmal - in Deutschland - ?

Ein Denkmal als Politikum

Die Geschichte um das Heine-Denkmal für Düsseldorf
bis zum Loreley-Brunnen in New York (1887 - 1899)

Einleitung	218
------------	-----

I Ursache (Historischer Hintergrund)

a) Urheber = Auftraggeber = Komitee und Kaiserin Elisabeth von Österreich	219
b) Adressat - und Mitfinanzierer - die Bürgerschaft Düsseldorfs	220

	<u>Seite</u>
c) Aufstellungsort	223
d) Kampf um die Realisierung	224
e) Der Vertrag	226
f) Rücknahme des Aufstellungsortes	228
g) Gegner (Verbaler Rahmen)	229
h) Ein neuer Aufstellungsort - wo?	234
II Objekt	
a) Entwürfe und Honorar	242
b) Neuer Aufstellungsort Amerika	245
c) Objektbeschreibung des ausgeführten Werkes	247
d) Ikonographisches Programm	249
e) Funktion des Werkes	254
f) Heine - ein Denkmal - heute?	254

Der seltene Fang

Einleitung	260
I Topographie	260
II Objekt	
a) Geschichte	263
b) Objektbeschreibung	265
c) Differente Bildinhalte	269

Alfred Krupp - ein Erfinder

Einleitung	274
I Ursache	
a) Urheber	275
b) Auftraggeber	277
c) Adressat und Aufstellungsort	280
II Objekt	
a) Kosten - Künstler und Entwurf	282
Entwurf und Künstler	284

	<u>Seite</u>
b) Objektbeschreibung	285
c) Funktion des Werkes	289
d) Enthüllung	292
e) Aufstellungsort heute	294
<u>Anhang</u>	297
<u>Würdigung</u>	305
<u>Anmerkungen</u>	320
<u>Literaturverzeichnis</u>	351
Nachtrag der nach Manuskriptabschluß erschiedenen Literatur	357
Teil II	
<u>Oeuvrekatalog</u>	1
Lebenslauf	

T e i l I

Vorwort

a) Begründung zur Wahl Ernst Herters

Die Forschung bemühte sich im letzten Jahrzehnt, die Bildhauerei des 19. Jahrhunderts systematisch zu erarbeiten, und da die Berliner Schule mit mehr als 400 Bildhauern als bedeutender künstlerischer Mittelpunkt Deutschlands anzusehen ist, bieten sich Künstlerbiographien in großer Zahl an. Bisher ist nur über einige wenige Material gesammelt und veröffentlicht worden. Daß aus den Hunderten von Bildhauern die Wahl auf Ernst Herter fiel, resultiert nicht nur daraus, daß einige Werke erhalten sind, oder daß er ein weitgefächertes Programm bot. Er war ein typischer Vertreter der Berliner Schule der zweiten Jahrhunderthälfte, in der seine Stadt "Berlin" 1871 zur Hauptstadt des Deutschen Reiches unter Kaiser Wilhelm I. aufrückte, und der die große Kunstphase unter Kaiser Wilhelm II. miterlebte und bildnerisch mitgestaltete.

Wie jeder Künstler dieser Zeit war Herter in Rauchtradition ausgebildet, doch sein Blick war nicht nur rückwärts gewendet. Er verließ die Tradition, sah sich in die malerische Komponente der Gründerjahre ein, die den schon vorher begonnenen Neubarock apperzipierte, der dann unter Wilhelm II. mit nationalem Pathos belegt wurde. Impressionen dieses neuen Stils hatte Herter frühzeitig bei Reinhold Begas gesammelt und in eigenen Werken zum Ausdruck gebracht. Aber auch von diesem wilhelminischen Stil versuchte sich Herter um 1900 zu entfernen. Natürlich übernahm er den Neoklassizismus Adolf von Hildebrands nicht mehr in letzter Konsequenz, er trachtete lediglich in einigen Arbeiten das neue Ideengut in gemäßigter Form für sich zu verarbeiten. Auch in seiner Lehrtätigkeit verharrte er nicht im

Altbewährten, er wirkte fördernd auf seine Schüler, beste Beispiele sind Fritz Klimsch und Arthur Lewin-Funcke.

Als Kind seiner Zeit erfüllte er selbstverständlich das gewünschte Programm wie große Denkmalsanlagen, Kunstgewerbe oder Privataufträge, d. h. Portraitbüsten.

Das Thema zeigte sich relativ ergiebig, da Herter die Rauchtradition mit der Spätphase des 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß von Reinhold Begas verbindet und den Blick auf die Moderne ab 1895 noch ermöglicht. Innerhalb der aus der Rauchtradition hervorgegangenen Bildhauer läßt sich Herter gleich nach so prägenden Künstlern wie Albert Wolff, Fritz Schaper, Reinhold Begas einreihen.

b) Quellsituation

Die Quellen über Ernst Herter sind in leidlich ausreichendem Maße vorhanden, denn es existiert ein schriftlicher Nachlaß ¹⁾, und zwei seiner fünf Kinder, die Tochter Brigitta und der Sohn Konrad ²⁾, leben noch. Beide haben in größter Hilfsbereitschaft Auskünfte über den Vater erteilt und zu einigem Bildmaterial verholfen. Weitere wichtige Hinweise fanden sich in den Archiven der Akademie der Künste ³⁾ und der Nationalgalerie Berlin DDR ⁴⁾, sowie in vielen Institutionen der Bundesrepublik, der Deutschen Demokratischen Republik, in Amerika, Belgien und Polen.

Auch das Künstler-Lexikon Thieme-Becker ⁵⁾ und das Nachschlagewerk aus dem Jansa Verlag ⁶⁾ vermittelten Werktitel.

Als eine größere Informationsquelle diene die Biographie von Georg Malkowsky ⁷⁾, die jedoch in ihrer unkritischen Heldenverehrung und populärwissenschaftlichen Art mit Distanz zu benutzen ist. Sie hat den Mangel, obwohl Herter noch lebte, recht unvollständig im Werkverzeichnis und unexakt in den Datierungen zu sein. Weitere Hilfen boten Ausstellungskataloge, Tageszeitungen, Bau- und Kunstzeitschriften aus dem 19. und 20. Jahrhundert.

c) Begründung zur Arbeitsgliederung

Wie das Inhaltsverzeichnis vermittelt, besteht diese Dissertation aus einer Biographie und fünf Einzelkapiteln.

Zwei wesentliche Aspekte gab es für eine solche Handhabung. Die Biographie sollte möglichst erschöpfend mit einer chronologischen Werkabfolge behandelt werden. Nun gab es aber zu einigen Arbeiten eine Fülle an Material, das in einem Lebenslauf hätte gekürzt verwertet werden müssen. Somit wäre es teilweise verloren gegangen, und das Gleichgewicht innerhalb der Biographie hätte sich verlagert.

Der zweite Gesichtspunkt hat den Versuch im Auge, den Künstler stilistisch anhand seiner Hauptwerke noch genauer herauszuarbeiten als in einer reinen Biographie, die sich ja mehr bemüht, die Werke in ihrer Gesamtzahl und in ihren Entstehungsjahren zu erfassen. So soll vor allem der Blick auf die Umstände gelenkt werden, unter denen Kunstwerke entstehen, um mit der Authentizität einer größeren Zahl von Einzelheiten dem Leser ein möglichst plastisches Bild des Künstlers in einigen Schaffensperioden zu vermitteln und ihn als Kind seiner Zeit zu zeigen, in die er nun einmal eingebunden ist.

Ernst Herters bedeutende Zeit fällt in die Ära Kaiser Wilhelm I. und Kaiser Wilhelm II. mit Bismarck, daher war das große Materialangebot zum Wilhelm I.- und zum Kanzler-Denkmal sehr willkommen, zumal sie auch letztlich die gesellschaftliche Stellung des Künstlers in der Epoche beleuchten.

Somit erklärt sich die Wahl des ersten Kapitels über Kaiser Wilhelm I. "Zwei Kaiser-Denkmäler in Norddeutschland, Flensburg 1883 - Kiel Holtenau 1900", und auch die des zweiten über "Otto von Bismarck - Wiesbaden 1898". Beide Persönlichkeiten gehören in die Denkmalsflut der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und in das Oeuvre fast jeden renommierten Künstlers dieser Zeit.

Der dritte Titel "Für Heine - ein Denkmal - in Deutschland - ? Ein Denkmal als Politikum" soll hier als Beispiel für eine Denkmalsidee stehen, die von Anfang an ein Absurdum und eigentlich zum Scheitern verurteilt war, was dann nur durch die Wandlung der Thematik und durch einen neuen Aufstellungsort verhindert werden konnte.

Die Gruppe "Der seltene Fang", zu der sich zwar keinerlei Akten finden ließen, ist ihrer malerischen und zeittypischen Idee wegen und als Gegengewicht zu den Politikern, dem Dichter und einem Geisteshelden gewählt worden, zu dem das fünfte Kapitel "Alfred Krupp - Ein Erfinder" zählt, der zweifelsohne in Herters Ausführung nie als Unternehmer konzipiert war.

Der Anhang hat zur Aufgabe, Werke, die in der Biographie da Daten fehlen, nicht genannt sind, eben nicht nur mit dem Titel allein im Oeuvrekatalog erscheinen zu lassen, sondern will sie wenigstens anhand von Bildmaterial beschreiben und eine Zeiteinordnung geben.

Die Würdigung beabsichtigt nach der Werkanalyse zu versuchen, den Bildhauer Ernst Herter innerhalb der Berliner Schule zu klassifizieren und ihn in die wilhelminische Kunstepoche mit ihren Möglichkeiten einzuordnen.

Der Oeuvrekatalog ist nicht nach Gattungen geordnet, sondern will ausgesprochen lexikalisch verstanden sein, um eine schnelle Information über ein bestimmtes Werk zu ermöglichen.

Jugend und Ausbildung (1846 - 1868)

Schulzeit

"Ernst Gustav Herter geb. am 14. 5. 1846 (in Berlin, d. Verf.). Sohn des Königlichen Baumeisters und Admiralitätsraths Gustav Adolph Herter und dessen Ehefrau Elise, geb. v. Reinhard." So beginnt Herters Lebenslauf für die Personalakte der Akademie der Künste in Berlin.⁸⁾

Ernst war das älteste von insgesamt sieben Kindern. Schon frühzeitig wurde er von der Mutter schöngestig erzogen, denn sie pflegte in der Ehe das Kulturelle und stand der Literatur sehr nahe. Adalbert v. Chamisso, Paul Heyse, Franz Kugler waren gern gesehene Freunde im Hause Herter. Auch das Interesse an der darstellenden Kunst wurde durch einen im Hause wohnenden Bildhauer geweckt. Der Vater stellte durch seine Strenge den Gegenpart dar; sein erzieherischer Einfluß beschränkte sich auf die praktische Seite des Lebens, in schöngestiger Hinsicht blieb er gering. Hinzu kam, daß er aus beruflichen Gründen - er baute für die kaiserliche Marine Hafenanlagen - häufig von Berlin fern war. Ganz offensichtlich also wurde die Liebe zu den schönen Künsten ohne Einengung frühzeitig durch die Vermittlung der Mutter in Ernst erzeugt und gehegt.

Im letzten Viertel des Jahres 1851 kam Ernst Herter in die Friedrich-Wilhelmstädtische höhere Lehranstalt, in der er bis 1855 vier Klassen der Vorschule nur mit mittelmäßigem Erfolg durchlief. Von 1856 - 1860 besuchte er die Friedrichs-Real-schule, das spätere Friedrichsgymnasium, mit eben dem selben Ergebnis, wobei er stets im Zeichnen "ziemlich gute Fortschritte" auf dem Zeugnis zu stehen hatte, sonst aber blieb er

der schlechte und oft fehlende Schüler. Der Grund hierfür war eine Schwerhörigkeit, unter der er schon seit frühester Kindheit litt, weshalb ihm die Schule zu einer großen Plage wurde. Darum gab ihn der Vater Ende 1860 in eine internatähnliche Schule nach Potsdam, weil er glaubte, dort würde es Ernst leichter werden, dem Unterricht zu folgen.

Schon 1861 teilte Ernst seinem Vater mit, daß sowohl der Ordinarium als auch andere Lehrer nicht wüßten, was sie seines Gehörs wegen mit ihm machen sollten. Dieses Ohrenleiden hatte er offenbar von der Mutter geerbt, die 1855 wahrscheinlich daran verstorben war. Zu dieser Zeit sprach Ernst davon, daß er auf die Provinzial-Bau-Gewerbe-Schule gehen wollte und bat den Vater inständig, ihn aus Potsdam wegzunehmen, da er dann noch 1861 in die zweite der beiden Klassen käme. Er war der Meinung, wenn er überhaupt dorthin kommen sollte, müßte es so bald wie möglich geschehen. Da der Vater ihn jedoch schulisch ausgebildet wissen wollte, bat ihn Ernst ⁹⁾, ihm Privatunterricht geben zu lassen; weil er in der Schule nicht genügend vorwärts käme; doch bis März 1862 war er noch immer in Potsdam. Dann erst erhielt Ernst Herter für ein Jahr (1862/63) den gewünschten privaten Unterricht, den er schließlich mit der Einjährig-Freiwilligen-Prüfung beendete. Am Schluß gestattete der Vater sogar die Anmeldung auf der Kunstakademie unter der Bedingung allerdings, daß er weiter mit seinem Privatlehrer Dr. Meyer arbeitete. ¹⁰⁾

1863, 17 Jahre alt, begann Herter seine Ausbildung in den Ateliers des Rauchschülers Gustav Bläser und des Schadowschülers August Fischer, so jedenfalls schreibt er in seinem Lebenslauf: Ich besuchte "vom Jahre 1863 - 67 die Königliche Akademie der Künste und zugleich das Atelier von Gustav Blaeser und August Fischer."

Gustav Blaeser

Das erste Lehrjahr absolvierte Herter in der Werkstätte von Blaeser, der ganz in der Tradition seines Lehrers Christian Daniel Rauch weiter wirkte. Blaeser, der zunächst bei einem Kölner Zeichner Egidius Mengelberg (1770 - 1849) und bei dem neugotischen Bildhauer Stephan gelernt hatte, besuchte dann drei Jahre die Akademie in Düsseldorf und kam 1834 in das Atelier Rauch, wo Albert Wolff, der dritte Lehrer Herters, seit 1831 arbeitete. Beide, Blaeser und Wolff, verband später eine enge Freundschaft, auch ihren Romaufenthalt 1845 verbrachten sie gemeinsam, machten Reisen nach Neapel und Sorrent. Blaeser, der wohl recht begabt war und sich ganz auf seinen Lehrmeister eingestellt hatte - er übernahm sogar, als er Meister eines eigenen Ateliers mit Schülern war, das Tragen der schwarzen Samtmütze mit aufgeschlagenem breiten Rand, wie Rauch sie trug - bekam 1836 ein lobenswertes Zeugnis von Rauch, er schrieb: "Den Bildhauereleven meines Ateliers G. Blaeser aus Köln a. Rh., welcher seit 2 Jahren mit Talent und angestregten Fleisse arbeitend sichtlich seinem Berufe fortgeschritten, auch ausserdem von guten sittlichen Betragen ist, kann ich nur wünschen, dass bei einer königlichen hohen Behörde, wo derselbe sich zur Erfüllung seiner Militärverpflichtung zu melden hat, die möglichste Rücksicht auf seinen künstlerischen Beruf genommen werde." ¹¹⁾ Die Bindung zwischen Lehrer und Schüler mußte sehr intensiv gewesen sein, denn Blaeser konnte sich in seinen Arbeiten von Rauch nicht lösen. Rave sagte einmal in Bezug auf die Lessing-Statuette (1838) von Blaeser, die einiges Aufsehen erregt hatte, "Blaeser hat sich später nicht auf der Höhe dieser Jugendfrische halten können. Wie die meisten der Schüler Rauchs erlag er der Versuchung nach einer Aufhöhung ins Allgemeine. Da aber bei den Schülern, im Gegensatz zu

Rauch, das Verhältnis zur Antike nicht mehr so unmittelbar war, fehlte eigentlich der große Atem, der solchen Kunstabsichten das innere Leben verlieh, und was übrig blieb war nunmehr eine ganz äußerlich betriebene Glättung." ¹²⁾ Als Mensch wurde er in den Beschreibungen sehr positiv gesehen, er war einerseits ein absolut fleißiger Arbeiter, andererseits aber auch unter dem Motto "leben und leben lassen" als geselliger Mann mit vielen Freundschaften bekannt. Hatte er einen größeren Auftrag beendet, veranstaltete Blaeser ein Atelierfest mit viel Rheinwein, seine Künstlerfreunde nannten ihn nur mit dem Namen "Jan Steen". Blaeser war "von lebhafter leicht entflammter Einbildungskraft, harmlos freundlich, gütig, sorglosen Herzens ---, immer aufgelegt zu übermütiger Lust, zu fröhlicher Karnevalstorheit und zum Genuss eines guten Trunkes in guter Genossen Kreise ---." ¹³⁾ Er galt als weich, warmherzig und leicht gerührt, daneben schnell zweifelnd und verzweifelnd war er so recht eine reine Künstlernatur, die dem jungen Herter sicher half, das Leben anders zu sehen, als nur unter dem Eindruck häuslicher Strenge der väterlichen Erziehung.

August Fischer

Nach seinen eigenen Angaben im Lebenslauf besuchte Ernst auch schon 1863 die von August Fischer geleitete Modellierklasse. Fischer befand sich dann 1864 in Carrara, um die Ausführung seiner großen Kriegergruppen für den Belle-Alliance-Platz zu leiten. Fischer, der ja von Hause aus Goldschmied war, ging nach abgeschlossener Lehrzeit auf die Wanderschaft durch Mittel- und Norddeutschland. Er kam dann später an die Berliner Akademie zum Studium der Bildhauerei, wo sich Schadow seiner annahm, der ihm auch eine Anstellung an der königlichen Eisen-

gießerei verschaffte. In den dreißiger Jahren war Fischer kurz im Atelier Rauchs tätig. Fischer widmete sich, durch seinen Bruder Karl dazu angeregt, der eine Gießerei besaß, schon frühzeitig neben der Großplastik auch Kleinkunstwerken wie Flachreliefs, Ehrenschilde, Kandellaber, Vasen und Schaumünzen, die wohl ein feineres technisches Können voraussetzten als die Großplastik. Diese Beschäftigung brachte ihm soviel Anerkennung ein, daß er in den fünfziger Jahren auf diesem Gebiet der maßgebende Künstler in Berlin war. Und gerade weil Fischer das Nebeneinander von Vollplastik, Hoch- und Flachrelief so ausgezeichnet beherrschte, konnte ihm auch die dekorative Architekturplastik nicht verschlossen bleiben, so daß er in gewisser Weise auch in diesem Genre ein Meister wurde. Bei dieser umfassenden Bildung des Lehrers war es ein Leichtes, bei ihm technisches Können und die Liebe zur Kleinkunst, zum Kunstgewerbe, wie z. B. Tafelaufsätzen, Medaillen und dekorativen Arbeiten zu erwerben, wohingegen Herter bei Blaeser die Bildhauerkunst im exakten Anknüpfen an die Rauchtradition, von der Blaeser sich nie gelöst hat, erlernen konnte, und die sich auch später manchmal in Herters Arbeiten niederschlug. Fischer, der durch Karl Friedrich Wichmann und Gottfried Schadow einst gefördert wurde, vermittelte dem jungen Manne wohl neben der Technik auch die kraftvolle Art der Plastikgestaltung im Sinne Schadows, der wenig antikisierte. Auch die Einbeziehung des Ambientes, sei es eine Landschaft oder Architektur, wie es uns in Herters eigenen späteren Werken ganz intensiv begegnete, mußte er bei August Fischer gelernt haben. Als offenbar fleißiger und strebsamer, bestimmt sehr ehrgeiziger und begabter Schüler, war er von den ersten Ausbildungsjahren an regelmäßig auf den Ausstellungen der Berliner Akademie vertreten.

Weiterer Studiengang

1864 begab sich Herter auf seine erste kleine Studienreise, die ungefähr zwei Wochen dauerte. Er verbrachte mit Freunden zwei Tage in der fränkischen Schweiz, in Muggendorf trafen sie zwei Kollegen von der Dresdner Akademie, was Herter sehr gefiel, und anschließend waren sie zweieinhalb Tage in Nürnberg, wo Herter über die Unveränderbarkeit einer Jahrhunderte alten Stadt staunte. Sie trafen viele Künstler und wurden vom Direktor der Nürnberger Akademie, Prof. Kreling, freundlich aufgenommen, der ihnen die Akademie, all seine eigenen Arbeiten - er war Maler - und die der Schüler zeigte. Mit dem Bildhauer Heinrichen unternahmen sie einen Ausflug in die Umgebung und besuchten Sammlungen. Sie waren kurz in Augsburg, gingen von dort aus nach München und weiter für 8 - 10 Tage ins Hochgebirge. Diese Reise erlebte er als Wanderer mit viel Freude, er schrieb nämlich: "Es ist zu schön so zu reisen, mit seinen ganzen Schätzen auf dem Rücken und der Brust, den Knotenstock in der Faust." Auch lernte er, der stets vom Vater knapp gehalten wurde, was Reisen kostete; "Reisen kostet viel Geld, und wenn man sich noch so billig einrichtet, braucht man immer noch mehr, als man vorher dachte. Wir hoffen es im Hochgebirge recht billig zu finden." 14)

Daß Ernst Herter ein guter, befähigter Schüler gewesen sein muß, bewiesen Preise im Aktsaal und der Modellierklasse, auch gewann er die sogenannte "Kleine Konkurrenz". Diesen Preis der Akademie der Künste erlangte er 1866 als Schüler der Kompositionsklasse; er erlaubte ihm eine erste größere Studienfahrt nach Kopenhagen, wo er ausgiebig die Arbeiten Thorvaldsens studierte, und der ihm dann für einige Werke wie Antigone, Hermes, wahrscheinlich auch Orest als Vorbild diente.

Albert Wolff

Im Jahre 1867 wechselte Herter in die Modellierklasse - Modellieren nach der Antike - zu Albert Wolff über, der seit 1866 Lehrer an der Akademie war, wie sein Freund Blaeser ebenfalls von Rauch kam, und wohl die Anlage zu den malerischen, barocken Tendenzen in Herter förderte. Durch die drei Lehrer, von denen Blaeser und Wolff aus der Rauchscheule kamen, und Fischer von Schadow beeinflusst war, wurde dem Schüler Herter die Stilsituation der beiden prägenden Vertreter der Berliner Bildhauerei in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts vermittelt. Rauch war den Weg vom Klassizismus bis zum naturalistischen Spätklassizismus gegangen und wurde in dieser Konsequenz zum richtungsweisenden Künstler der weiterwirkte. Eine breite Grundlage zur Auseinandersetzung für die eigene Entfaltung war Herter damit gegeben. Die Gründerjahre mit ihrer malerischen Komponente und der anschließende Neubarock, als Begasstil, brachten neue Möglichkeiten für die Formulierung der Skulptur, die Einzelfigur kam in den Kontext mit Assistenzfiguren. Auch Herter öffnete sich den Gegebenheiten - Begas wies ihm den Weg von der Antike zum Barock. Herter lernte bis 1869 bei Albert Wolff, um dann das Studium der Marmortechnik bei dem sonst unbekannten Bildhauer Kramer anzuschließen.

Erste Berufsjahre (1869 - 1874)

Unter A. Wolff durften er und sein Freund Friedrich Reusch 1869 als Gehilfen in dessen Werkstätte in der Alten Münze je eine der Postamentfiguren für das offizielle Friedrich Wilhelm III.-Denkmal in Berlin (Lustgarten) arbeiten, das im Krieg zerstört wurde. Wolff übertrug Herter die kräftige, sitzende Männergestalt des Schmiedes (Abb. 1), der den Arm auf einen Hammer stützt und als Personifikation des Handwerks gedacht war, ihm zur Seite stand der jugendliche Genius der Kunst von Friedrich Reusch.

Im selben Jahr (1869) bezogen Herter und Reusch ihr erstes gemeinsames Atelier in der Schönhauser Allee 169, wo der selbständige Entwurf zur Antigone, eine Idee, die von den Thorvaldsenstudien 1866 inspiriert war, endlich Gestalt annahm.

Am 1. Okt. 1869 trat Ernst Herter als Einjähriger Freiwilliger beim Kaiser-Alexander-Grenadier-Regiment ein, wo man ihn seiner Schwerhörigkeit wegen bereits am 11. 2. 1870 als "dauernd dienstuntauglich" wieder entließ. In diesem Jahr trat er dem Verein Berliner Künstler bei, der 1841 von seinem Lehrer Gustav Blaeser gegründet worden war. Auf der XLVI. Kunstausstellung der Akademie der Künste zeigte Herter fünf Werke: "Bacchantin mit einem Knaben spielend" (Abb. 1a), die als verkäuflich gemeldet war; weiter stellte Herter drei nicht zu identifizierende Portraitbüsten und ein Portraitrelief vor. Obwohl die Antigone 1870 schon fertiggestellt war, kam sie erst zwei Jahre später auf die Ausstellung.

In dieser Zeit hatte Herter finanziell ziemliche Schwierigkeiten. Er verdiente nichts, denn er war noch nicht bekannt, und der

Vater, der Künstler ohnehin nur als Bohemiens betrachtete, half ihm lediglich mit Kost und Logis. Um Geld zu verdienen, damit seine großen Ideen wie Antigone und Orest realisiert werden konnten, beschäftigte er sich mit zeitgeschmäcklerischen Statuetten fürs Wohnzimmer, wie "Jäger auf dem Anstand" (Kat. Nr. 58), "Jäger beim Laden" (Kat. Nr. 59), "Dr. Eisenbarth" oder "Eulenspiegel", und mit dekorativen Arbeiten an Gebäuden (Kat. Nr. 38).

Den Heilkünstler und Wanderarzt, Johannes Andreas Eisenbart (Eysenbarth 1661 - 1727) hat Herter in einem zeitgenössischen Régence-Kostüm abgebildet (Abb. 2). Auch die der Zeit entsprechende kleinere Perücke und die dazu gehörige Geste, den Hut unter dem Arm zu tragen, ist in die Darstellung eingebracht. Eisenbart steht auf einer Rundplinthe mit weitausgestellten Beinen, die dadurch beide Standbeine sind. Den Kopf hat er etwas in den Nacken gebeugt und blickt kritisch nach links oben. Die Arme sind angewinkelt, der rechte hält den Spazierstock bis hoch ans Kinn, die linke Hand trägt eine Zange.

Die andere Statuette "Eulenspiegel" (Abb. 3), mit gleichem Beinstellungsmotiv auf Rundplinthe, zeigt den Held des Volksbuches von 1515 mit seinen Attributen, Eule und Spiegel. Der Schalknarr trägt das typische Wams, das am Rand ausgezackt ist, darunter die Kniehose, Schuhe und Strümpfe, zwischen Gürtel und Gewand steckt ein Degen. Auf dem Kopf sitzt die Kappe, die sich über die Schultern fortsetzt und schwingenartig ausläuft. Till hält in der erhobenen Linken den Spiegel, damit sich die auf seinem rechten Arm sitzende Eule betrachten kann.

Obwohl Herter Statuetten dieser Art arbeitete, um Geld zu verdienen, waren "Dr. Eisenbarth" und "Eulenspiegel" erst 1880 auf der Akademie Ausstellung zu sehen.

Als dann 1872 seine *Antigone* ausgestellt wurde, gelang ihm der künstlerische Durchbruch in Berlin, denn schon im Katalog war gedruckt, daß die Statue "von Sr. Majestät dem Kaiser lebensgroß in Marmor bestellt" worden wäre. Dieses erste eigene Ideenwerk brachte ihm auch beim Vater die Anerkennung und gleichzeitig die geldliche Unterstützung. Dargestellt ist Antigone (Abb. 4) mit seitwärts gewendetem Kopf auf dem Wege zum Grabe des Bruders, weshalb ihr als Attribut das Salbgefäß beigegeben ist. In dieser Figur herrscht Ruhe, selbst die Bewegung ist getragen. Herter übernahm hier ganz die klassizistische Tradition, die er wohl in diesem Werk von Thorvaldsen bezog (Hebe 1806 und 1818). Das Gewand ist der typisch griechische, gegürtete Peplos, der das Knie durchscheinen läßt, auch die Haartracht ist antikisierend mit einem Reif verziert. Ein Jahr später war Antigone noch einmal im Lokal des Berliner Künstlervereins zu sehen. Die für den Kaiser gearbeitete und mit 1873 signierte Figur steht heute in der Bibliothek des Homburger Schlosses.

Auf der selben Akademie Ausstellung waren noch ein "Engel knieend", "Ein Jäger", beide verkäuflich, und drei Portraitreliefs gemeldet; immerhin sechs Arbeiten eines noch jungen Mannes.

Die Portraitreliefs ohne Namen ließen sich nicht mehr eruieren. Bei dem Engel handelt es sich um einen Grabschmuck, der in gewisser Weise zu einem zentralen Werk des Künstlers wurde. Der Tod eines von Herter sehr geliebten Onkels, der viel Verständnis für die Kunst aufgebracht hatte und 1870 bei Gravelotte gefallen war, inspirierte ihn zu dieser Darstellung. In lieblicher Erscheinung, mit antikisierendem Gewand, kniet der Engel (Abb. 5) auf dem rechten Knie und reicht einen Lorbeerkranz zur Ehrung des Verstorbenen.

Da Herter Anfang der siebziger Jahre zwei Statuetten mit dem Titel "Jäger" gearbeitet hatte, ließ sich nicht feststellen, um welchen es sich auf der 72er Ausstellung handelte (Abb. 6/7). Aber von beiden Figürchen ist zu sagen, daß sie Stilelemente vom späten Rauch tragen (Thaer-Denkmal 1860/Landwirtschaftliche und Gärtnerische Fakultät der Humboldt-Universität), nur wurde bei Herter daraus ein Genremotiv. Die den Jägern beigegebenen Hunde gestaltete Herter auch als Einzelplastiken (Abb. 8 + 9). Der Jagdhund ist in beiden Statuettenausführungen in seiner Fellzeichnung und Haltung identisch nur spiegelbildlich angelegt. Als einzige Zugabe hat das Tier des Entenjägers eine Ente geschlagen, die es im Maul trägt. Sein Herr (Abb. 6), der breitbeinig dasteht und das Gewehr zwischen die Füße gestellt hat, ist damit beschäftigt, Zündpulver in den Vorderlader zu geben. Er trägt eine hochgeschlossene Jägeruniform mit einer kleinen Krempe nmütze und überkniehohe Stiefel. Er raucht Pfeife und scheint ganz in seine Tätigkeit versunken zu sein, denn der hinter ihm herangelaufene Hund hat noch die erbeutete Ente im Maul. Zündlochräumer, Zündpulverbehältnisse und eine Ente hängen an den Lederriemen des Jägers.

Die andere Statuette, auch eine typische Genreszene, zeigt einen "Jäger auf dem Anstand" (Abb. 7), der ebenfalls die Füße weit auseinander gestellt hat, doch mit Stand- und Spielbein. Er hält das Gewehr im Anschlag und befindet sich in erwartender Anspannung. Er trägt die Jägeruniform mit nur kniehohen Stiefeln und einen Jägerhut. An seinen Riemen hängt noch keine Beute, nur die Gewehrattribute. Das junge Gesicht mit Backen- und Kinnbart soll ein Selbstbildnis Herters sein. Hinter ihm steht in ebenso gespannter Haltung der Hund.

Statuetten mit Darstellungen wie "Jäger", "Sänger", "Hirt" waren gängige Themen im 19. Jh., was die Aufnahme der Herterischen Statuetten ins Gladenbecksche-Programm beweist, denn die Gießerei übernahm nur, wenn sie die Figürchen in einer großen Auflage herstellen konnte.

Im Jahre 1873 war Herter der Auftrag zu einem Denkmal für die Gefallenen der Deutschen Einheitskriege übertragen worden, doch gab es Unstimmigkeiten im Denkmalsausschuß, weswegen die Sache 1876 an den Magistrat zurückging, der dann von einer Granitschleiferei eine Granitsäule mit zwei Bronzeadlern herstellen ließ, womit Herter neben dem Verdienst auch eine Möglichkeit des Sichvorstellens in der Öffentlichkeit verloren hatte.

In jenem Jahr unternahm er im August eine Reise nach Wien, von der er sehr begeistert dem Vater berichtete, daß es viel mehr zu sehen gäbe, als er dachte, und welch enormen Eindruck das Gesehene auf ihn gemacht habe, doch die genaue Schilderung solle mündlich erfolgen, denn "times is money". ¹⁵⁾

In das nächste Jahr fiel der Tod seines ehemaligen Lehrers Gustav Blaeser (1874). Das Verhältnis zwischen den Familien Herter und Blaeser mußte freundschaftlich gewesen sein, denn es existierte ein Reliefmedaillon von Herters Mutter, das Blaeser modelliert hatte. Da Blaeser es inschriftlich mit "Reinhard" versah, darf man folgern, daß die Verbindung schon mit der mütterlichen Familie vorhanden gewesen sein mußte, woraus sich dann auch die Ausbildung Ernst Herters bei Blaeser erklärte.

Auf der Akademie Ausstellung 1873 war Herter nur mit drei Werken vertreten: "Antigone", "Orest", beide in galvanisch-bronziertem Zinkguß, und die Statuette eines "Ladenden Jägers" (Abb. 6).

Alle drei wurden zum Verkauf angeboten. Daß er sich bei den Erfolgsfiguren "Antigone" und "Orest" für die wohlfeile Ausführung entschlossen hatte - jede sollte 65 Thaler kosten - läßt darauf schließen, daß Herter nach wie vor finanziell nicht gesichert war. Nochmals, doch diesmal in Gips, erschien im selben Jahr "Orest" im Lokal des Berliner Künstlervereins. Da keine Abbildung überliefert ist, sei ein kritischer Artikel aus der Kunstchronik wiedergegeben. "Von Herter ist ein Orest in Gyps ausgestellt, offenbar ein Seitenstück zu seiner Antigone vom vorigen Jahre, ein echter Theaterheld, der direkt zur Bühne übergehen könnte, wenn es dem Künstler gelungen wäre, ihm Leben einzuhauchen. Derartige Figürchen sind recht geeignet zum Kaminschmuck in einem vornehmen Salon, wo man sich den Sophokles in der Übersetzung mit Weglassung der Chöre vorlesen läßt." 16)

Romreise (1875)

Nun folgte für Herter das ereignisreiche und schöne Jahr 1875, in dem er für fast sechs Monate in Italien weilte. Am 12. Januar begann er seine Reise mit einer langweiligen Eisenbahnfahrt, denn vier Trappisten waren seine Gesellschaft. Die erste Station war München. Da er wie stets knapp mit dem Gelde war, konnte er sich nur ein nicht heizbares Zimmer leisten.¹⁷⁾ Am 13. 1. früh 9⁰⁰ ging es von München ab, nächster Aufenthalt war in Innsbruck, dort besichtigte er in der Hofkirche "die schönen Reliefs von Collin am Grabmal Max I." ¹⁸⁾, sonst machte die Stadt keinen Eindruck auf ihn. Vom 13. 1. zum 14. 1. übernachtete er in Innsbruck und erreichte am 15. 1. abends 23⁰⁰ Verona. Herter war erstaunt, als ihm der Hoteldiener auf sein Italienisch noch besser in Deutsch antwortete. Doch ein Kirchendiener und Museumskustode gaben ihm endlich die Gelegenheit, seine Sprachkenntnisse zu beweisen, was seiner Schwerhörigkeit wegen für ihn besondere Bedeutung hatte. Ganz begeistert war er von einem Altarbild Paolo Veroneses und von zwei Bildern seiner Schüler, die sich in ein und derselben Kirche befanden (S. Giorgio Maggiore?).

Den nächsten Tag wollte er in Mantua verbringen, um dann nach Bologna zu gehen. Von hier schrieb er sehr stolz, daß er nun "nolens volens italiano parlare" ¹⁹⁾, und daher besser sprechen als hören und verstehen könnte. Herter war berauscht von den alten Renaissancefassaden und der "Geschicklichkeit der Architekten, Bildhauer, Maler und Handwerker", und daß man ihre Kunst in der Stadt so gut verstand und pflegte. Aber auch die neue Kunst, hauptsächlich die Skulptur, rühmte er. Durch zwei Juristen hatte Herter den Bildhauer Carlo Monari (1832 - 1918) kennengelernt, der mehrere Figuren für den Camposanto in Bo-

logna gemacht, und der ihn in sein Atelier eingeladen hatte. Herter berichtete fasziniert über die herrlichen Skulpturen dieses Künstlers. Am 19. 1. erreichte er Florenz, blieb dort fünf Tage, um dann auf direktem Weg, d. h. ohne Aufenthalt, nach Rom zu gelangen, wo er am 25. Januar 1875 eintraf. Er wohnte in der "Via quattro fontane 79a II piano", in der Straße also, wo auch Rauch einst sein Atelier besaß. Außer Herter hatten dort noch Hans Meyer, der Bonner Bildhauer Albert Hermann Küppers (1842 - 1929), die Herter beide bekannt waren, ein amerikanischer Bildhauer Joseph Jacob Ezekiel (1844 - 1917) und Dr. de Boar ein Zimmer gemietet. Aber auch Ezekiel, der 1869 nach Berlin gekommen war, mußte Herter bekannt gewesen sein, denn wie er, lernte Ezekiel bei Albert Wolff und half im Atelier von Rudolf Siemering. Seine Arbeit "Israel" brachte ihm 1873 ein Rom-Stipendium ein; wo er von 1874 bis 1917 lebte. Herter beklagte sich, wie teuer Leben und Unterkunft waren, daß man in den Galerien Trinkgelder geben mußte, während Luxusartikel wie Austern, Wein, Apfelsinen, Weintrauben und Droschken billig wären; am Schluß des Briefes schloß er ein Post-scriptum an mit der Bitte, "wenn Du, lieber Vater, allmählich eine Geldsendung vorbereiten und abschicken möchtest, so wäre es mir erwünscht, da ich mit dem mitgenommenen etwa in 8 - 10 Tagen zu Ende sein werde." ²⁰⁾ Obwohl schon 29 Jahre alt, war Herter finanziell vom Vater abhängig. Am 12. Februar war das Geld noch immer nicht eingegangen, Ernst sorgte sich und meinte, "das Beste und vorteilhafteste ist Geld hierher in preußischen Kassenanweisungen zu schicken --- und nicht poste restante." ²¹⁾ Er berichtete noch, daß gerade der Karneval zu Ende gegangen wäre, beschrieb das bunte Leben und Treiben auf der Piazza Navona und erzählte von einem Taschendieb, den er faßte, als er die Hand in seine "allerdings leere Brusttasche stecken wollte", doch der Dieb entkam.

Am Schluß des Briefes erwähnte Herter einen Prozeß, von dessen Verlauf er noch nichts erfahren hätte. Der nächste Brief klärte das Rätsel, worum es eigentlich ging. Er berichtete nach Hause, "Krüger hat mir geschrieben, daß meine Arbeiten in Berlin rüstig vorwärts schreiten, was mich sehr freut. Der Termin in der Nordend-Angelegenheit hat nicht viel in der Sache geändert, es ist beschlossen worden, den Freytag zu vernehmen." ²²⁾ Es konnte sich dabei nur um das Grabrelief für das Erbbegräbnis der Familie Dotti auf dem St. Hedwigskirchhof/Berlin (heute für Bürger Westberlins und der Bundesrepublik nicht zugänglich) handeln, das von der Aktiengesellschaft Nordend in Auftrag gegeben wurde, denn sonst erschien im Werk Herters nichts weiter für Nordend. Der Prozeß mußte später positiv für ihn entschieden worden sein, denn das Relief (Abb. 10) wurde von ihm ausgeführt; das Modell zeigte Herter 1891 auf der Akademieausstellung. Es ist im Hochrechteckformat mit dem Medaillonbildnis des verstorbenen Fabrikbesitzers im Rechtsprofil. Ein Putto, der auf einem vorgelagerten Sockelstückchen steht, tritt heran, reckt sich hoch und bekränzt das Medaillon mit einem Lorbeerkranz, von dem gewundene Schleifenbänder herabwehen. Er steht vor einem Mohnstrauch, dem Symbol des Schlafes, des Todes. Über die rechte Schulter ist ihm ein Tuchstück geworfen, das sich in Falten flatternd bis zu den Schenkeln entwickelt. Die kindlich runden Körperformen des geflügelten Putto in seiner lockeren Bewegung des Herankommens, die Bänder und das Gewandstück, geben die Impression eines kurzen, vorbeifliegenden Augenblicks; das Leben als Episode im Tode gekrönt. Sehr schön ist Herter die Kombination zwischen Relief und Vollplastik gelungen, was wir in späteren Werken immer wieder beobachten können.

Auch offizielle Besuche mußten in Rom absolviert werden. So war er zur Visite beim Gesandten, hatte ihn aber leider nicht angetroffen, doch der Gesandte ließ ihm umgehend als Erwid-
rung seine Visitenkarte schicken, woraufhin Herter glaubte, er würde sicher zum nächsten Ball eingeladen.²³⁾ Auch sonst war er sehr kontaktfreudig, er hatte in der Zeit viele Bekanntschaften gemacht, so daß er nachmittags stets mit irgendeiner Familie ausfuhr; der Vormittag gehörte dem Studium der Galerien und dem Zeichnen. Von den Statuen des Vatikans war Herter angetan und fand, daß "sich hier Studium und Genuß, Arbeit und Vergnügen aneinander reiht und vereinigt."²⁴⁾ Dieser Brief vom März klang weiter positiv und erzählte, daß es Ernst "richtig leid thut, daß" seine "Tage hier gezählt sind." Er "gedenke nämlich am ersten April nach Neapel zu fahren", sich "dort und in Pompeji etc. 10 Tage oder 14 aufzuhalten und dann zurück nach Oberitalien zu gehen, wo" er "noch sehr viel zu sehen habe."²⁵⁾ Es mußte offenbar der Plan bestanden haben, daß Ernst Herters Familie ihn in Rom besuchen wollte, denn er bat den Vater, bald zu kommen, damit sie die Neapel-Pompeji- und Norditalienreise zusammen machten, zumal er jetzt die Sprache leidlich beherrschte, mit den Lebensverhältnissen vertraut war und so der Familie nützlich sein konnte. Auch das übliche leidige Geldthema wurde wieder angesprochen, Herter bat, falls die Familie nicht kommen sollte, möchte der Vater bis Ende März 200 Thaler schicken, weil er sich ab dann auf Reisen befände und nirgendwo lange bliebe.

In Neapel und Umgebung hatte Ernst Herter schließlich drei Wochen im April ohne seinen Vater und die Geschwister, dafür mit einer bekannten Familie Schulz verbracht. Er war in Pompeji, Herkulaneum, auf dem Vesuv, in Sorrent, Castellamare in Salerno, Paestum, Amalfi und auf Capri. Dort trennte sich Herter von den Bekannten, weil er noch in Neapel und Rom die Museen

studieren wollte. Da dieser Teil der Reise für ihn sehr teuer geworden war, denn er allein hätte billigere Hotels gewählt, berichtete er dem Vater, daß die Reise durch Oberitalien kürzer würde, daß der Besuch Venedigs einer späteren Tour vorbehalten bliebe, doch müßte er erst die Kosten genau errechnen. Sein Vorhaben war, von Rom über Perugia nach Florenz zu fahren, wo er fünf Tage verbringen wollte. Wieder war die Rede vom Geld, der Vater sollte ihm die letzten 100 Thaler nach Rom schicken, denn Mitte Juni gedachte Herter in Berlin zu sein. Für seinen Freund Reusch legte er Gedichte aus Neapel bei, für die Schwestern Blumenstudien, Blumen, die er nicht kannte und ein Akanthusblatt; alles war in Paestum entstanden. ²⁶⁾

Zwischendurch erhielt Herter in Rom einen Brief von Franz Krüger, der wieder über die Nordendangelegenheit informierte. Er schrieb, in der Zeitung hätte gestanden, daß die Gesellschaft Nordend liquidiert worden wäre, und daß Herters Vater das Inserat abgeschrieben und ihn, Krüger, gebeten hätte, zu Ernstens Rechtsanwalt damit zu gehen. Von diesem war jedoch nur zu erfahren: "Die Verhandlungen mit Czarnikow (Gießerei in Berlin, d. Verf.) in der Denkmalsangelegenheit scheinen nur langsam vor sich zu gehen." ²⁷⁾

Von seinem Freunde Reusch schlossen sich einige Zeilen an, die die Freude aller in Berlin über den Verkauf der Statuette des "Pifferaro" ausdrückte, die in Rom entstanden war und ganz offensichtlich gefiel. Dieses schon in der ersten Hälfte des 19. Jhs. beliebte Genremotiv findet immer noch seine Liebhaber, selbst Herter machte bis 1900 noch viele Repliken. Auch bei Fontane wird ein Berliner Wohnzimmer mit dieser Statuette geschmückt. ²⁸⁾ Herters Abruzzenhirt (Abb. 11) steht etwas breitbeinig, der Kopf ist zum Mundstück des Dudelsackes gesenkt, er

scheint ganz in seine Musik versunken zu sein. Bekleidet ist er mit einer Kniehose, einem Hemd, einer dicken Fellweste. Über die Wollstrümpfe zieht sich die Schnürung der Ledersohlen; der Kopf ist mit einem Hut bedeckt. Ein Lederriemen hängt ihm um den Körper, an dem Proviantbeutel und Trinkflasche befestigt sind. Die Statuette war 1876 in Zinkbronze als verkäuflich auf der Akademieausstellung gemeldet.

Eine Frau Lüdke, die zuvor in Rom war und mit Herter Ausflüge in die Albaner Berge unternommen hatte, ließ in diesem Brief durch Reusch fragen, ob er "die Jäger nicht billiger verkaufen" könnte, "es wäre häufig große Nachfrage darnach, jedoch schien er den Leuten immer zu theuer." ²⁹⁾ Diese kleinen Arbeiten müssen dem Zeitgeschmack sehr entsprochen haben und waren sicher von Herter auch als Konzession an diesen gedacht, eben mit der festen Vorstellung, sie recht oft verkaufen zu können. Das sollte nun keineswegs negativ bewertet werden, denn er mußte versuchen, der Abhängigkeit vom Vater ledig zu werden, und ein Leben aus eigenen Einkünften zu führen.

Sein nächster Brief vom 8. Juni an den Vater kam noch aus Rom, obwohl Herter Mitte des Monats wieder zuhause sein wollte. Was die Verzögerung ausgelöst hatte, berichtete er nicht, doch am 11. oder 12. Juni wollte er endgültig aufbrechen, um für acht Tage nach Florenz zu gehen. Er sprach von der Fertigstellung eines Figürchens in Gips, das jedoch nicht in Rom, sondern in Berlin in Bronze gegossen werden sollte. Herter könnte hier vom "Tiroler Sänger" (Abb. 12) gesprochen haben, der in seiner Stilauffassung eng an den Pifferaro heranrückt, auch er war 1876 verkäuflich auf der Ausstellung gemeldet. Mit Stand- und Spielbein steht er vor einem Stein. Der Sänger trägt Lederhalbschuhe, Kniestrümpfe, Kniebundhosen, Jacke, Hemd und Hut. Unter den

Hemdkragen hat er sich ein Tuch geknotet, das ihn so recht als Künstler erscheinen läßt. Der Blick richtet sich freundlich nach oben, der geöffnete Mund ist von einem Oberlippen- und Kinnbart umgeben, der Sänger singt ein Lied zur Guitarre in die Welt.

Im selben Brief berichtete er weiter, "An den Steinmetz Keßler habe ich in Folge Annchens Mahnung geschrieben, d. h. nur, er müßte die Freundlichkeit haben, Dich von dem Stande der Arbeit zu benachrichtigen, da Du sie gern einmal sehen möchtest, und daß ich im übrigen hoffte, daß alles seinen guten Gang ginge." ³⁰⁾ Wahrscheinlich handelte es sich um die Nordend-Angelegenheit. Möglicherweise, daß Keßler den Unterbau oder die Grabarchitektur für das Grabmal lieferte.

Auch im letzten aus Florenz kommenden Brief ließ er Franz Krüger durch den Vater bitten, "etwas über den Stand der Arbeiten und sonstigen Angelegenheiten" ³¹⁾ mitzuteilen, und fragte wiederum nach einer Steinmetzsache: "Hat Dich denn der Steinmetz über die Ankunft der Steine benachrichtigt und schreitet er mit der Arbeit vorwärts." ³²⁾ Da aus dieser Zeit kein anderer Auftrag bekannt ist, müßten eigentlich beide Erwähnungen immer noch das Grabmal Dotti (Nordend) betreffen.

Bis zum 28. Juni hatte Herter in der Casa Nardini (Florenz) das Zimmer gemietet und beabsichtigte dann nach Pisa und Livorno zu gehen, wo er am 3. Juli Verwandte treffen sollte, um mit ihnen zurück über Pisa, Lucca, Massa Carr., Carrara nach La Spezia zu fahren. Dort wollte sich Herter nach Genua einschiffen, um es am 8. Juli zu erreichen. Seine Reiseroute scheint etwas wirr, denn er berichtete weiter, daß er bis zum 14. Juli dann in Mailand zu treffen wäre, Venedig sparte er nun endgültig aus, denn er hätte so viele Eindrücke gesammelt, die er

nicht verwischen wollte. ³³⁾ Siena mußte Herter vor Florenz von Massa aus besucht haben, er schrieb: "Unsere Partie nach Siena war wunderhübsch, es gibt dort so viel Interessantes und Schönes zu sehen und hatten wir von Massa aus gute Empfehlungen, so daß wir manches gesehen haben, wozu man sonst nicht kommt." ³⁴⁾

Die ersten größeren Arbeiten (1875 - 1880)

Nach seiner Rückkehr zog er mit seinem Freund, dem Bildhauer Friedrich Reusch, in ein anderes Atelier in der Leipziger Str. 134. Der Italienaufenthalt mußte für Ernst Herter, wenn wir die Stationen bedenken, doch recht bildend und informativ gewesen sein. Um so erstaunlicher war es, daß als Ergebnis neben dem Pifferaro und dem Tiroler Sänger nur der "Ruhende Alexander" und der "Sterbende Achill" erschienen. Es könnte durchaus sein, daß die dauernden materiellen Sorgen ihm das Leben schwer machten und der künstlerischen Inspiration sehr hinderlich waren.

Auch in Berlin rissen die Schwierigkeiten nicht ab, denn um diese beiden Kunstideen (Ruh. Alex./Sterb. Achill) zu realisieren, mußte sich Herter in finanzielle Abhängigkeit des Berliner Bankiers Rauch begeben. Jener hatte bei einem Besuch in Herter's Atelier einen Pifferaro in Bronze bestellt und dabei wahrscheinlich die Bozzetti zum Alexander und Achill gesehen, die ihn wohl beeindruckten. Jedenfalls fand er sich danach bereit, Herter mit einem Darlehen von 800 Mark zu einem Zinssatz von sechs Prozent zu helfen ³⁵⁾ (Abb. 18). Es soll noch eine weitere Gönnerin gegeben haben, die Herter mehrere Aufträge für Portraitbüsten übertrug, doch der Verdienst reichte kaum fürs tägliche Leben, so daß er nach bekannten Vorlagen Reliefmodelle für Kupferteller herstellte. ³⁶⁾ Mit Aufträgen für dekorative Arbeiten war er nun glücklicherweise in der Lage, Kapital und Zinsen abzutragen. Mit dem geliehenen Geld sollten auch die ersten beiden großen Ideen Gestalt annehmen.

Zunächst realisierte Ernst Herter 1876 den " R u h e n d e n A l e x a n d e r " (Abb. 13) in Bronze. Als Vorlage zum Kopf

diente, nach Malkowsky, eine Idealbüste Alexanders des Großen. Herter hat sich den Moment des Überganges vom Wachen zum Schlafen gewählt. Alexander lagert auf einer antiken Liege mit Löwenfüßen. Der Oberkörper ist halb aufgerichtet und wird vom linken Arm in seiner Position unterstützt. Die Hand hält eine Metallkugel, die, wenn er einschlafen sollte, in den Schild fällt, der unter der Lagerstatt hervorragt. Das rechte Bein ist angewinkelt und bietet die Auflage für den rechten Unterarm, das andere Bein hat er ausgestreckt. Der Kopf ist gesenkt und leicht nach rechts geneigt, die Augen scheinen sich jeden Moment zu schließen, das Haar, in schönen Wellen, fällt bis in den Nacken. Ein Löwenfell bedeckt Alexanders linkes Bein, sonst ist er antikisch nackt. Zu seinen Füßen steht der mit herrlichem Ornament verzierte Helm, dessen Federbusch von einem Löwen getragen wird. Detailschilderungen dieser Art sind augenfällig bei Herter, auch Achills Helm (Abb. 34/35) ist bis ins Kleinste durchgebildet. Hinter Alexander sieht man eine Öllampe, um deren Stab sich eine Schlange windet, oben auf dem Ölbehältnis sitzt eine Eule.

Aus Herters eigenen Aufzeichnungen wurde ersichtlich, daß er "den Alexander bis auf die Ausführung fertig gestellt" und mit einem "Minimalwerth von circa 2900 Mark" festgesetzt hatte. ³⁷⁾

Ob der Bankier Rauch jetzt das Geld umgehend zurückforderte, oder Herter selbst die Rückzahlung auf der Seele lag, ließ der Text des folgenden Briefes an seinen Vater offen. Ernst schrieb, daß er mit seinem Vater über das Geld, "was mir Herr Rauch zur Ausfertigung des Alexander gegeben hat, und was ich ihm bei der jetzigen Lage der Dinge gern wieder geben würde, wenn ich es hätte ---," sprechen wollte. ³⁸⁾ Nicht auszuschließen wäre, daß der Vater wie schon sooft auch hier wieder aus Geldnöten helfen sollte.

Aus Herters Lebenslauf ging hervor, daß es neben der Ausführung in Bronze eine Replik in Marmor gab, die im Besitz des Justizministers Dr. Friedberg war, das Modell dazu war 1876 auf der Akademie-Ausstellung zu sehen. Dieser Verkauf müßte im Jahre 1877 stattgefunden haben, denn in einem Brief und einem Schuldschein wird darauf Bezug genommen.³⁹⁾ Das Punktieren hatte Herter nicht selbst gemacht, sondern sein ehemaliger Lehrer Kramer.⁴⁰⁾ Ein Jahr später (1878) wurde das Original von der Königlichen Nationalgalerie Berlin angekauft, und 1879 von Herter selbst dort aufgestellt. Dieses für ihn wichtige Ereignis feierte er mit einem Abendessen in seinem Atelier, wozu er auch den Vater einlud.⁴¹⁾

Bei dieser seiner ersten größeren Plastik befaßte sich Herter intensiv mit dem Sockel, denn der Gesamteindruck für die öffentliche Aufstellung mußte ihm ein wichtiger Punkt gewesen sein. Zwei Vorschläge zeichnete er dazu und legte einen davon maßlich genau fest.⁴²⁾ Von den vier aufgefundenen Zeichnungen⁴³⁾ zeigen drei in exakter Schilderung ein und denselben Sockel. Eine Zeichnung stellt das Gesamtwerk frontal dar (Abb. 14), die zweite zeigt eine Front- und Seitenansicht von Plastik und Sockel, sowie Grundriß und Aufriß (Abb. 15) mit Maßangaben. Auf dem dritten Blatt (Abb. 16) zeichnet er Details, das Blatt- und Blumenornament zur Profilierung des Sockelsimses und einen Widderkopf, der die Ecken der durchgebildeten Schmuckseite umschließt, die in der Art eines Risalits der Front des Massivblockes vorgesetzt ist. Die Dekoration läuft nicht um das Postament, sondern ziert nur jenen vorgestellten Teil; im Zentrum der Platte hat Herter ein kämpfendes Vogelpaar dargestellt.

Der zweite Vorschlag zeigt einen leichter wirkenden Sockel, weil er nicht aus einem geschlossenen Block besteht, sondern Durch-

blicke gewährt (Abb. 17). Auf einer Rechteckbasis stehen an den vier Ecken je eine kannelierte, korinthische Säule, die eine Architravplatte tragen, auf der die Bronze mit ihrer Grundplinthe aufsitzt, die stufenartig nach vorn ausbauchende Plinthe wird an den Ecken von einer ornamentierten kleinen Konsole unterstützt. In diesen offenen Sockel hat Herter einen zweiten mit abgeschrägter Basis eingestellt, der das tiefer gelegene Zentrum wie ein Rahmen umfängt. In die Ecken dieser Vertiefung sind kurze Dreieckformen eingefügt, deren Grundfläche ausgerundet ist, verziert sind sie je mit einer Rosette. Das Mittelfeld wird von zwei gekreuzten Herrschersymbolen (Speer und Axt) gestaltet, vor die ein Lorbeerkranz mit Bändern und Schleifen gesetzt ist.

Ob einer dieser beiden Sockel ausgeführt wurde, ist nicht bekannt, aber wenn einer für die Aufstellung in der Nationalgalerie hergestellt wurde, so ist er heute verloren.

Eine weitere Replik der Figur von knapp 50 cm Höhe weist der Katalog der Gießerei Gladenbeck auf. Darüber hinaus erschien auf der Akademie Ausstellung von 1879 und 1892 eine Wiederholung in Marmor als verkäuflich, die noch einmal 1891 im Verein Berliner Künstler zu sehen war. Dieses Werk brachte Herter nach der Antigone von 1872 den zweiten Erfolg, doch noch immer nicht den großen Durchbruch zur Kunstszene und zu Aufträgen.

Auf der Akademie Ausstellung waren neben "Alexander", "Pifferaro", "Tiroler Sänger" noch zwei Portraitbüsten gemeldet, die sich jedoch nicht identifizieren ließen. Für eine könnte der Generalintendant des Königlichen Schauspielhauses Berlin, Botho v. Hülsen, gestanden haben, da sich aber weder diese

noch die andere Portraitbüste im Foto überliefert hat, bleibt die Vermutung vage.

Im selben Jahr (1876) erhielt Herter von einem Privatmann einen Auftrag für ein Grabmal, das zur Erinnerung an dessen gefallenen Sohn vor der Kapelle an der Schönwalder Straße Aufstellung finden sollte.⁴⁴⁾ Der Entwurf dazu war nicht neu, Herter verwendete den 1870 konzipierten "Knieenden Engel", der, wie wir wissen, 1872 auf der Kunstausstellung war. Von diesem Engel existieren noch mehrere Repliken (Brüssel, Herters eigenes Grab, Neuhaus) in verschiedenen Größen. Die Figur wurde nicht bei Gladenbeck in Bronze, sondern wie schon das Grabrelief Dotti bei Czarnikow + Co in Zink gegossen.

Neben den Arbeiten für die eingegangenen Aufträge mußte diese Zeit eine recht intensive Schaffensperiode darstellen, denn Herter interessierte sich für ein neues mietbares Atelier oder für eigene Räume, um seine Ideen ungestört verwirklichen zu können. Sein Vater hatte sogar erwogen, ein Mietshaus zu kaufen, und Ernst bemühte sich, Häuser zu billigen Preisen zu finden. Für ihn war ein eigenes Atelier eine künstlerische Lebensnotwendigkeit, denn er schrieb seinem Vater: "Wir können es in unserem Atelier, abgesehen von der ungünstigen Gegend wirklich nicht mehr lange aushalten. Die Formen und Modelle mehren sich immer mehr, so daß man sich kaum noch bewegen kann und in diesem Chaos nicht im Stande ist, einen ruhigen Gedanken zu fassen und Entwürfe zu machen. Ferner ist es auch das zusammen Arbeiten in einem Raum, wodurch die abgelegene Lage nur noch zu ertragen ist, so angenehm fördernd und anregend es auch wäre, wenn wir benachbarte, aber getrennte Räume hätten, nicht günstig auf die Dauer, da man nie eine Skizze machen kann, ohne daß der andere sie gleich beurtheilt, und daran gei-

stig mitarbeitet, so daß eine gefährliche künstlerische Unselbständigkeit daraus entstehen kann, wenn diese Art zu arbeiten einem zur Gewohnheit wird, abgesehen von den tausend Kleinigkeiten beim Gebrauch der Werkzeuge, in betreff auf Ordnung im Atelier etc. etc., wo man gerne sein freier Herr ist." 45)

In der Tat mußte ein Umzug stattgefunden haben, denn in einer Etataufstellung von 1877 (Abb. 18), die er für den Vater zu machen hatte, war von einer Summe von circa 1105 Mark für einen Atelierbau inclusive des ersten Umzugs die Rede. Obwohl der Vater die künstlerischen Belange seines Sohnes sah und ihn nun auch finanziell großzügiger unterstützte, war sein Verhalten zu ihm von großer Korrektheit bestimmt. Dies stellte ein Schuldschein unter Beweis (Abb. 19).

Schuldschein.

Von eigenem Vater 3700 Mark. schreibe: "Dreitausend und siebenhundert Mark als Darlehn zu haben, bescheinige ich hiermit. Ich verpflichte mich, dieselben nach Verkauf des Alexanders in Marmor zurückzuzahlen und bis dahin von ersten July dieses Jahres an mit 5 % zu verzinsen. Diese Zinsen sind monatlich zu bezahlen und sollen bei Bezahlung des Kapitals in Abzug kommen. Zugleich verpflichte ich mich, ohne die Zustimmung meines Vaters weder Darlehen aufzunehmen noch Bestellungen zu machen.

Berlin, den 14. Juni 1877.

Ernst Herter.

Aus seinen Aufstellungen war noch zu ersehen, daß in diesem Jahr auch eine "Rehgruppe" ("Mädchen mit Rehen", "Waldidylle") entstand, deren Modell Herter mit dem Wert von circa 800 Mark darlegte, was wohl ein edles Material beinhaltete, denn auf der Akademie-Ausstellung 1877 war die Gruppe als Zinkbronze mit

einem Preis von 450 Mark gemeldet. Außerdem lief in der Zeit 1877/78 für den Neubau des Berliner Haupttelegrafenamtes (Jägerstr. 43/44 - Abb. 20) ein Schmuckprogramm, für das Herter die beiden Bekrönungseckfiguren auf der Balustrade über dem Hauptgesims "Post" links und "Telegraphie" rechts arbeitete. In der Anordnung sind die technischen Allegorien auseinanderstrebend, d. h. mit den Rücken gegeneinander abgewendet. Die Post (Abb. 21) ist als nackte männliche Figur dargestellt, ein Lederriemen geht um die Brust, in den ein Tuch eingewunden ist, das um den Hals nach hinten auf den Rücken fällt und an der linken Seite unter dem Arm wieder hervorkommt, es deckt die Scham und läuft zwischen den Knien aus. An dem Brustriemen ist die Posttasche befestigt, die der Jüngling mit dem linken angewinkelten Arm etwas anhebt. Der rechte Arm ist zum Blasen des Posthorns, das mit großen Trotteln verziert ist, nach oben gebracht. Die Post trägt Sandalen und einen Merkurhelm, der auf wilden Locken sitzt. Herter hat die Figur nach rechts verschoben auf die Plinthe gestellt, so daß an der linken hinteren Seite Platz für Pakete entstand. Das unterste als Querrechteck ist seitenparallel geschnürt, darauf ist eine Kiste etwas über-eck gestellt, auf deren Schmalseite ein Davidstern abgebildet ist, obenauf liegt ein zugebundener Sack, womit das Stückgut der Post symbolisiert wird.

Sein Pendant "Die Telegraphie" (Abb. 22) ist weiblich, ebenfalls jung und nackt, um sie windet sich in S-Form ein in Falten gelegtes Tuch, das auf dem linken Oberarm aufliegt, nach rückwärts läuft, über den Hüften wieder nach vorn fließt, um dann die Unterschenkel von hinten zu umspielen und auf der Plinthe auszulaufen. Ihr zur linken Seite steht ein ornamentierter Vierecksäulenstein, auf den sie das Spielbein gestellt hat, und auf dem ein Globus zu sehen ist. In der Hand des ausgestreckten

rechten Armes hält die Figur das Ende des Telegrafiedrahtes, der ein Stück um den Globus geht, sich dann als Spirale nach oben entwickelt und in einem Stab, der in der hochgeschwungenen Linken der Telegrafie steckt, mündet. Dieser ist zu seinen Polen mit fünf (Norden) und vier (Süden) Pfeilen bestückt, die die Elektrizität anschaulich machen sollen. Das junge Gesicht ist mit üppigem Haar, das in Wellen nach hinten weht, geschmückt, auf dem eine stark gezackte und profilierte Krone sitzt.

In das Jahr 1877 gehören noch die Büsten der Schauspieler Theodor Liedtke und Luise Erhardt. Bei beiden sind Brustabschnitt und Sockelform ganz im Stile Rauchs gehalten, was an späteren Büsten Herters nicht mehr zu beobachten ist. Zur Luise Erhardt gibt es eine anonyme Briefnotiz, in der Herter von einer seiner "größten Verehrerin" gebeten wird: "Könnten Sie nicht irgendeinen Photographen veranlassen, Ihre Büste der Frau Gräfin von der Goltz (L. Erhardt, d. Verf.) zu photographieren? Sie würden dadurch allen Menschen der Frau Gräfin, die nicht im Stande sind die Büste zu kaufen, einen großen Gefallen thun; ---." ⁴⁶⁾ Im Ausstellungskatalog der Akademie waren zwei Preise genannt: "75 M., in Marmor 1800 M.".

Modelliert ist die Büste (Abb. 23) in kurzer abgerundeter Form mit einem antiken Peplos, der von Agraffen auf den Schultern gehalten wird. Der Kopf, mit einer Hochfrisur, ist leicht nach rechts geneigt, der Blick ist versonnen, obwohl eine Portraitbüste vorausgesetzt werden darf, sind die Gesichtszüge etwas idealisierend.

Der Königliche Hofschauspieler, Theodor Liedtke, erschien 1877 nur unter dem Titel "Portraitbüste", erst im Katalog von

1879 kam der volle Name hinzu. Bei ihm (Abb. 24) kontrastieren die klassizistische Büstenform und die naturalistische Erscheinung von Physiognomie und Zeitkostüm. Der Mantel ist über die linke Schulter drapiert und läßt im Ausschnitt ein Hemd mit Künstlertuch sehen, das zum Knoten gebunden ist. Das schön gewellte Haar umrahmt die hohe Stirn, der lange Schnauzbart unterstreicht das glatte schöngeistige Gesicht.

1878 war Herter auf der Akademie-Ausstellung nur mit einer Portraitbüste und einem Portraitrelief vertreten; bei der Büste könnte es sich wieder um Th. Liedtke gehandelt haben, das Relief ließ sich nicht identifizieren.

1879 erschienen wieder die Portraitbüste "Th. Liedtke", "Der ruhende Alexander" und "Der sterbende Achill", dieser in einer Elfenbeinmasse; alle drei waren verkäuflich.

In das Jahr 1879 fiel noch ein Wettbewerb für ein Standbild des verstorbenen Prinzen Adalbert von Preußen, das die Stadt Wilhelmshaven errichten wollte. "Zur Bewerbung um die Ausführung desselben waren acht Berliner Bildhauer aufgefordert: Prof. Calandrelli (welcher sich der Bethheiligung enthielt), Prof. Franz, Afinger, Keil, Schuler, Brunow, Herter und Steiner. Sämtliche Entwürfe stellen den Prinzen auf einem nur einfach oder gar nicht verziertem Postament dar." ⁴⁷⁾ Alle sieben Entwürfe waren zur Besichtigung im Dienstgebäude der Admiralität in Berlin ausgestellt - Schulers Entwurf wurde angenommen.

Am 9. November 1879 wurde der Grabengel von 1876 als Replik zum Gedenken an die in Belgien verstorbenen Soldaten des französisch-deutschen Krieges 1870/71 auf dem Brüsseler städtischen Gemeindefriedhof à Everé am "rond-point des soldats allemands"

enthüllt. Dieses Kriegerdenkmal wurde auf Initiative des "Comité institué pour l'érection d'un monument à la mémoire des soldats allemands morts en Belgique en 1870 - 1871" errichtet. Herter erhielt zu der Einweihungsfeierlichkeit eine Einladung, die er auch annahm. Um reisen zu können, veräußerte er eines von den Papieren über 500 Mark, die ihm der Vater verwaltete. ⁴⁸⁾ Auch in der folgenden Zeit verdiente sich Herter wieder etwas Geld mit dekorativen Arbeiten am Kaiserlichen Postamt in Bochum.

Die auftragsreichen Jahre (1880 - 1900)

Gegen Ende des Jahres 1880 mußten die Ausführungen am Bochumer Postgebäude fertig gewesen sein, denn im 13. Baubericht vom 22. Januar 1881 liest man, daß die "Bildhauerarbeiten am Äußeren" beendet wären. In den Bauberichten fand sich zwar nicht der Name "Herter", aber der Hinweis, "daß bezüglich der Künstlerarbeiten Änderungen nach Berlin berichtet wurden." Da Bochum eine Wiederholung der Arbeit der Jägerstraße bedeutete, wie Herter selbst in seinem Lebenslauf schrieb, ¹⁾ waren auch hier die beiden Statuen "Post" und "Telegraphie" dargestellt. Eine Zeichnung der Bochumer Front gab Aufschluß darüber, daß als Aufstellungsort eine fensterartige Nische im ersten Geschoß der Eckkrisalite vorgesehen war. In dem rechten ist auch eine männliche Figur abgebildet (Abb. 25), während im linken das Gegenstück, die Telegraphie, noch fehlt.

Auf der Königl. Akademie Ausstellung des Jahres (1880) war Herter mit drei Arbeiten vertreten: "Eulenspiegel", "Dr. Eisenbarth", "Portraitrelief Dr. Friedberg". Justizminister Friedberg besaß ja von ihm den "Ruhenden Alexander" in Marmor; zu seinem Relief ließ sich kein Foto finden.

Das Jahr 1881 brachte nun endlich zwei lohnende Aufträge. Für das Landgericht Potsdam modellierte Herter seine erste große figürliche und dekorative Arbeit, die 1882 fertiggestellt wurde. ⁴⁹⁾ Es handelte sich um die beiden Sandsteinfliguren "König Friedrich II." und "Kaiser Wilhelm I.", sowie um "die Reliefs im Bogenfeld ---; den Adler, die vergoldeten Bronzeportraits des Kaisers und des Großen Kurfürsten ---." ⁵⁰⁾

Die Modelle der Portraitstatuen zur Sandsteinausführung waren 1883 auf der Akademie-Ausstellung zu sehen.

Eine Replik der Potsdamer Statue Wilhelm I. bot Herter 1882 dem Landgericht Flensburg an und erfüllte den erhaltenen Auftrag 1883 (s. Kapitel S.155 ff/Abb. 26).

Friedrich II. (Abb. 27) in Generalsuniform mit Mantel und Dreispitz umschließt mit der Rechten den Knauf des Spazierstockes, die Linke hat er den Mantel greifend auf die Hüfte gelegt. Der Kopf ist nach links gewendet, die Augen blicken nachdenklich in die vorgegebene Richtung. Friedrich ist hier nicht mehr so jung, wie der spätere von Herter für Breslau (1890). Die Potsdamer Konzeption schließt sich mit der genauen Übernahme von Pose, von Stand- und Spielbeinmotiv auf Viereckplinthe exakt der Schadowschen Stettiner-Figur an (1793 enthüllt), die ganz sicher als Vorlage diente. Variiert hat Herter, wie bei dem Breslauer Friedrich, den Feldherrnstab und den großzügig, lang wallenden Hermelinmantel. Er gab seinen beiden Königen einmal den Degen, hier den Spazierstock, und einen Generalsumhang, wobei er an der Potsdamer Statue den linken Arm ganz in den Mantel hüllt, und durch das Haltemotiv die Hand nach rückwärts gehen läßt. Beim Breslauer Friedrich hat er dann aber genau die Handpose und den über den Oberarm nach hinten fließenden Mantel zitiert.

Der zweite Auftrag bedachte ihn mit Arbeiten an dem Komplex für den Neubau der Oberpostdirektion (1877 - 82/Berlin Spandauerstraße 19/22 und Königsstraße 60). Am Hauptpostamt Königsstraße verwendete er das Bogenfeldmotiv vom Landgericht Potsdam noch einmal (1881/82). Es sitzt im Mittelrisalit zwischen zwei Säulenpaaren in Kolossalordnung unter der Dachbekrönung. Auch die Bronzemedailleurs des Großen Kurfürsten und

Kaiser Wilhelm I., die von einem Adler überfangen werden, finden sich wieder (Abb. 28).

Die Hauptfront des Hofpostamtes bildet die Spandauerstraße, die mit vier Sandsteinfiguren (Post, Telegrafie, Neptun, Merkur) bekrönt ist. Für die "Post" und "Telegrafie" ist als Bildhauer Emil Steiner belegt, für die anderen beiden gibt es einen einzigen Hinweis in der Illustrierten Zeitung⁵¹⁾, der sie Herter zuordnet. Da man ihn für den schmaleren Teil des Postamtes Königsstraße 60 ebenfalls mit einem Auftrag bedacht hatte, ist es nicht abwegig, diesen einen Nachweis für verbindlich zu nehmen und die Figuren "Neptun" und "Merkur" Herter zuzuschreiben (Abb. 31 + 32).

Neptun steht als Eckbekrönung links auf dem Dachsockel in bewegter Haltung. Beigegeben ist ihm sein Attribut das Pferd, auf dessen Kopf er sich mit dem linken Arm nach hinten abstützt. Eine Draperie kommt mit großem Schwung von links rückwärts nach vorn und umschlingt die Lenden, sonst zeigt Neptun einen muskulösen Oberkörper, der rechte Arm ist nach oben gestreckt und hält den Dreizack. Das bärtige Gesicht ist nicht mehr jung und wird von lockigem Haar eingerahmt. Merkur auf der rechten Seite des Hauses erscheint in seiner Bewegung als junger Mann, ein Tuch wallt den Rücken herunter, das er mit der rechten Hand ergreift. Er trägt eine Kopfbedeckung und hält den Merkurstab in der erhobenen Linken.⁵²⁾

Neben diesen Aufträgen entstanden 1881 die Gipsmodelle des "Sterbenden Achill" (Kat. Nr. 1) und "Moses, die Gesetzestafeln zerschmetternd" (Kat. Nr. 105), beide erschienen im selben Jahr auf der Akademie-Ausstellung als verkäuflich. Letzterer war dann 1883 in Eichenholz ausgeführt und wie-

der als verkäuflich auf der Ausstellung gemeldet. Moses (Abb. 29), der mit Stand- und Spielbein weit ausschreitet, der rechte Fuß steht erhöht auf einem Stein, hat die muskulösen, kräftigen Arme nach oben gebracht und hält die schwere Steinplatte, die Gesetzestafeln, über dem Kopf, um sie im nächsten Augenblick zu zerschmettern. Das angespannte Gesicht ist über den Augenbrauen und auf der Stirn zerfurcht, schöne Locken werden unter einer Haube mit Volant sichtbar; Moses trägt einen dichten Vollbart, der langwallend auf die Brust fällt.

Außerdem war auf dieser Ausstellung noch die Portraitbüste "Franz Liszt" zu sehen. Liszt ist in der barocken Büstenform (Abb. 30), die erst unter der Brust geschnitten ist, mit Arman-satz auf einem runden Sockelstück gegeben. Diese Form war typisch für die Entwicklung der Büste in den Gründerjahren. Liszt trägt ein Hemd mit Stehbündchen, eine hochgeschlossene Weste ohne Kragen und darüber einen Zweireiherrock der Zeit. Obwohl Liszt schon 70 Jahre alt ist, hat er noch volles Haar, das ganz glatt und lang vom Mittelscheitel aus bis auf die Schultern fällt. Der Kopf ist nach links gewendet, das Gesicht ist bartlos mit energischem Mund, die Nase zeigt große Flügel, von denen aus sich die Nasolabialfalte zum Kinn hin eingräbt. Fältchen und Tränensäcke sind um die Augen mit den buschigen Brauen, die zu sinnieren scheinen, modelliert, die hohe Stirn ist noch verhältnismäßig straff. Das Gesicht ist naturalistisch und dürfte den Dargestellten in seinem Wesen erfaßt haben.

Im Jahre 1882 war Herter noch stark von der Ausführung der Aufträge (Flensburger Statue, Postschmuck) in Anspruch genommen. In diesem Jahr starb der Vater, und mit dem Weggang Friedrich Reuschs nach Königsberg verlor er zwei nahestehende Personen.

Herter brachte das Gipsmodell des "Sterbenden Achill" von 1881 auf die Internationale Kunstausstellung in Wien, wo es von der Kaiserin Elisabeth von Österreich gesehen wurde und größtes Interesse fand. Damit war für Herter etwas ganz Entscheidendes geschehen, der Weg zum Aufstieg in die internationale Kunstwelt war ihm geebnet worden. Schon im nächsten Jahr (1883) erteilte die Kaiserin den Auftrag zum Achill, der Herter die Anerkennung und später einen weiteren Auftrag der Kaiserin bringen sollte. Herter fuhr dann im Oktober nach Laas in Tirol und führte die Figur in Marmor aus; ⁵³⁾ er war einer der ersten Bildhauer, der große Skulpturen in Laaser Marmor arbeitete. Schon im folgenden Jahr (1884) hatte er die Figur gefertigt, und sie gelangte im Künstlerhause in Wien zur Aufstellung. Angekauft wurde der Achill ursprünglich für die Hofburg, doch schrieb im September 1884 ein Freund und Kollege an Herter, daß "Baron Hasenauer den Auftrag erhielt, ein Postament für Ihren Achilles zu zeichnen, und ich folgere hieraus, daß derselbe jetzt nicht mehr in der Hofburg sondern in dem neuen Lustschloß bei Lainz im kaiserlichen Thiergarten aufgestellt werden wird." ⁵⁴⁾ Und tatsächlich fand er 1885 im Vestibül des Jagdschlusses einen Platz; später wurde die Statue nach Corfu ins Achilleion (Abb. 33) verbracht. ⁵⁵⁾ Eine Replik in Bronze erschien 1884 auf der Akademie-Ausstellung als verkäuflich (jene für F. Wolff?), eine Marmorausführung gelangte 1886 in die National Galerie (heute Berlin DDR) und eine letzte Erwähnung des Achill gab es weit nach 1900, aus der man entnahm, daß ein Gips nach Kopenhagen gelangt war, den Herter in Marmor ausführen wollte. Er schrieb: "Ich wäre gern in Kopenhagen auch mit einer Arbeit in echtem Material vertreten und wenn keins meiner anderen Werke Ihren Beifall findet, würde es mir eine Freude sein, meinen Achilles in Marmor für Sie ausführen zu dürfen. Ich würde dafür nur die Selbstkosten berechnen." ⁵⁶⁾

Achill ist im Augenblick des Todeskampfes dargestellt, der Pfeil hat ihn an seiner einzig verwundbaren Stelle, der Ferse, getroffen. Er hat sich niedergelassen und versucht mit der Rechten den Pfeil aus dem ausgestreckten Fuß zu ziehen, das linke Bein ist angewinkelt und somit Sitzbein. Oberkörper und Kopf sind zurückgebäumt, mit der linken Hand sich abstützend fängt Achill die Körperdrehung auf. Das Haupt mit schmerzverzerrtem Gesicht wird von einem Federbuschhelm (Abb. 34) bekrönt, der wie schon der des Ruhenden Alexander sehr detailliert gestaltet ist. Zwei Nixen (Abb. 35) tragen wie Karyatiden den Federbusch, begleitet sind sie von einer Wasserschlange. Diese aufs Wasser bezogenen Darstellungen lassen sich über Achills Mutter Thetis motivieren. Ein Tuch zieht sich über den linken Oberschenkel des sonst nackt gezeichneten, antiken Helden und läßt die angespannten Muskeln, die bis ins kleinste Detail nachvollzogen sind, sehen. Die Komposition, die in die Form eines rechtwinkligen Dreiecks (rechter Winkel bei b) gebracht wurde, zeigt großes Pathos in Ausdruck und Bewegung. Das antike Sujet ist in die Formensprache einer neuen Kunstrichtung übersetzt. Dieser malerisch-neubarocke Stil mit seinem Pathos, seiner Dramatisierung, seiner großen Bewegung wird im Achill und auch im Moses aus demselben Jahr (1881) zum erstenmal von Herter deutlich formuliert. Das Werk, das ihm exemplarisch den Beginn des Neubarock zeigte, war, wie Herter selbst meinte, die schon 1857 entstandene Begas-Gruppe "Pan und Psyche".

Die Kritiken zum Achill waren positiv, man lobte die "Durchbildung des Physischen, bei fast naturalistischer Behandlung des Körpers" und "die heroische Gestalt". Man hatte diese "schöne Composition mit Absicht neben das Gebilde Antonin's gestellt (Der tote Abel), denn es manifestiert sich viel nationale Verschiedenheit auf charakteristische Weise in beiden." ⁵⁷⁾ Eine andere

Stimme stellte Herter als den "Autor dieses interessanten Bildwerkes, in welchem sich eine ungewöhnliche Gestaltungskraft und eindringendes Naturstudium offenbaren" vor, und meinte weiter, daß dieser Achill jeden Beschauer "die Großartigkeit des Entwurfes, die Pracht des Wuchses und Gliederbaus dieser Heroengestalt, die ergreifende Lebenswahrheit im Ausdruck des alle Nerven durchzuckenden Schmerzes" entgegenbringen müßte. Der Schreiber fand jedes "Stück auf das genaueste studiert, auf das liebevollste durchgebildet. Aber nicht wie eine fleißige Studie nach dem lebenden Modell, sondern wie eine echte Schöpfung der inspirierten künstlerischen Phantasie ---." ⁵⁸⁾ Daß sich der "Sterbende Achill" größter Beliebtheit erfreute, zeigte die Tatsache, daß er in verschiedenen Materialien als verkleinerte Replik mit einer großen Auflageziffer in den Handel ging. ⁵⁹⁾

1883 entstand eine kunstgewerbliche und dekorative Arbeit, die Herter zusammen mit dem Ornamentierer Carl Bieber fertigte, gegossen wurde sie bei Gladenbeck u. Sohn. Es handelte sich um den Pokal zur Silberhochzeit des Kronprinzen Friedrich, den die Berliner Künstlerschaft schenkte. Ursprünglich sollte der Pokal aus gebrauchten Farbtuben gearbeitet werden - Herters Konkurrenzskizze gewann den ersten Preis und gab einen Deckelpokal in (Abb. 36) Form der Spätrenaissance wieder. Der Fuß ist mit zwei geflügelten weiblichen Genien besetzt, deren Unterkörper volutenartig auslaufen und mit zwei gegenüberliegenden Blattornamenten zusammen die eigentlichen Füße darstellen. Zwischen diesen Füßen befinden sich auf dem ersten Sims vier Cartouchen mit den Trinksprüchen: "Alt und rein ist Freund und Wein; Nach heißem Gang Labt kühler Trank; Rebensaft gibt Mut und Kraft; Je voller der Becher, Je froher der Zecher." ⁶⁰⁾

Der Schaft entwickelt sich mit Ausladungen und Einziehungen, mit Reblaub verziert, bis zum Nodus, der von drei Atlanten besetzt ist, die die Cuppa tragen. Die gering herausschwingende Wulst über den Trägern zeigt in der Mitte das Bildnis des ersten Enkels, gerahmt wird es von zwei Cartouchen, die sich mit der Rückseite zur Vierzahl ergeben. Sie beinhalten Sinnsprüche: "Gott im Herzen stillt Sorg' und Schmerzen; Nichts Beß' res hinieden Als Frohsinn und Frieden; Weisheit und starke Hand schützen das Vaterland; Höchste Wonne, tiefstes Leid, Liebe unsre Seligkeit!" ⁶¹⁾ Flankiert werden sie von zwei Putten, die auf der Einziehung sitzen und die Symbole der Malerei (Pinsel) und Skulptur (Schlegel) tragen. In einem Medaillon darüber erscheinen im aufstrebenden Kelch die Silberbrautleute. Ein Lorbeerkrantz verziert die Naht zwischen dem Kelch und dem wieder stark ausladenden Becherrand, dessen Mitte von der Königskrone gebildet wird, unter der die Wappen Englands und Preußens dargestellt sind. Das übrige Rund ist mit Reliefs geschmückt, die "die Kriegswissenschaft, Mutterliebe, häusliche Arbeit und Frömmigkeit" ⁶²⁾, als Eigenschaften des Kronprinzenpaares zeigen sollen. Von der obersten Kante des Becherrandes hängen die Wappenschilder Berlins und des Künstlervereins an Ketten frei herunter. Der Deckel formt sich in drei nach oben im Durchmesser geringer werdenden Stufungen; auf deren unterster "die Doppelbildnisse von Schlüter und Schinkel, Schadow und Rauch, Schmidt und Chodowiecki, Carstens und Cornelius ---" ⁶³⁾ geprägt sind. Bekrönt wird das Ganze von einem Landsknecht, der ein Künstlerbanner schwingt.

Vom Verein Berliner Künstler, dessen Mitglied er ja seit 1870 war, erhielt Herter einen weiteren Auftrag; er fertigte für das 1883 im Wintergarten stattfindende Fest eine Kolossalstatue, genannt die "Kunst" ⁶⁴⁾. Für sich und die Familie modellierte er

eine Büste seines im vergangenen Jahr verstorbenen Vaters, und schenkte sie einer Tante in Potsdam zum Weihnachtsfest.⁶⁵⁾ Sie zeigt den Königlichen Bau- und Admiralitätsrat (Abb. 37) en face in kurzem Büstenabschnitt mit knapper Andeutung der Ärmel. Er trägt Hemd, Schleife und Rock, die Physiognomie ist naturalistisch gearbeitet und gibt einen Mann mit scharfen Augen und stark durchgeformten Zügen wieder. Dieser Ausdruck wird von einer senkrechten Falte unterstrichen, die von der Nasenwurzel in die Stirn hineinläuft, was dem Gesicht etwas absolut Kritisches verleiht. Das dichte Haar und der Vollbart umrahmen das durchgeistigte Gesicht. Wie alle Männerbüsten von Herter ist auch sie dem Leben abgesehen und in keinem Detail antikisierend.

Seit 1882 häuften sich die Aufträge, womit seine materielle Situation gesichert wurde. Herter bezog sein neues Atelier in der Derfflingerstraße 22, und er nahm Justus Ebert, H. Wefing, W. Roegels, drei erste Schüler, in sein Atelier. Auch im Ausland versuchte Herter jetzt seine Werke zum Verkauf auszustellen, ein Brief von einem Onkel aus Chelsea kündigte die Rücksendung zweier seiner Bronzen von einer dortigen Ausstellung an, die der Onkel als "eine verfehlte Speculation" ansah.⁶⁶⁾

Nachdem 1884 sein "Sterbender Achill" in Österreich zur Aufstellung gelangt war, und ihm Anerkennung gebracht hatte, schien dieses Werk auch beim Deutschen Kaiser Gefallen gefunden zu haben, der ihn sich auf einer Ausstellung angesehen hatte.⁶⁷⁾ Im Oktober 1884 wurde nämlich vom Kultusminister eine Replik bestellt,⁶⁸⁾ wobei es sich nur um die Ausführung für die Nationalgalerie (1886) handeln konnte. Eine andere kleinere Wiederholung verschenkte Herter an Fritz Wolff.⁶⁹⁾

Neben dieser Anerkennung wurde er durch die Wahl zum ordentlichen Mitglied der Akademie geehrt.⁷⁰⁾

In die Zeit 1884/85 muß auch die Statue Kaiser Wilhelm I. für das Kriminalgericht Moabit datiert werden, denn 1884 war das Modell zur Sandsteinausführung auf der Akademie-Ausstellung. Daß die Figur bis 1885 entstanden sein mußte, belegte Herter mit seiner Angabe im Lebenslauf von 1885, in dem er sie schon benannte.

Über den fünf Arkaden (Abb. 38), die den Haupteingang bildeten, standen nach dem zwerggalerieartigen Fries über den Bögen auf vier Säulen, die sich vom Erdboden an die Arkadenpfeiler anlegten und bis zum Friesrand in kolossalartiger Form ausliefen, die vier preußischen Herrscher. Von links begann die Präsentation mit Friedrich dem Großen (von Pfuhl), es folgte Friedrich Wilhelm III. (von Hundrieser), weiter ging es mit Friedrich Wilhelm IV. (von Kokolsky) und den Schluß bildete Herters Kaiser Wilhelm I. Die Schrittstellung ist hier im Vergleich zur Potsdamer Figur umgekehrt, das linke Spielbein ragt weit über die Plinthe, aber die Bewegung des rechten Armes ist identisch geblieben. Kaiser Wilhelm greift auch in dieser Darstellung den Mantel, zieht ihn hoch bis zur Taille und von dort entwickelt er sich im S-Faltenwurf wieder nach unten. Eine zweite Variante bringt der Federbuschhelm.

Im Winter 1884 wurde noch eine Büste für den griechischen Gesandten Alexander Rhisos Rangabé (Rhangawis) fertiggestellt, die auf der Ausstellung als verkäuflich gemeldet war. Rangabé war 1810 in Konstantinopel geboren, befaßte sich mit Wissenschaft und Kunst. Er leitete zehn Jahre das Unterrichtswesen, gründete Volksschulen und Gymnasien und wurde 1845 Professor

für Archäologie an der Universität Athen, ehe er später als Gesandter nach Washington, Paris und 1874 - 1885 nach Berlin ging. Er schrieb epische Gedichte, Dramen, Lustspiele und hatte Goethes "Iphigenie" ins Neugriechische übertragen. Rangabé war der bedeutendste Dichter Neu-Griechenlands in seiner Zeit.

Im Jahre 1884 hatte Herter nichts Neues gearbeitet, denn auf die Internationale Kunstausstellung in München schickte er nur den "Moses" von 1883, den jetzt die Kritik "ein steifes, lebens- und ausdrucksloses Machwerk" ⁷¹⁾ nannte.

Zu einem privaten Auftrag für einen Grabschmuck, der aber sicher keinen Verdienst einbrachte, versuchte ihn Hedwig Blaeser, die Tochter seines Lehrmeisters, zu überreden. Sie bat ihn, er sollte "Väterchens Bild" machen, eine Fotografie würde sie ihm überlassen und außerdem könnte "vielleicht Schuler (Bildhauer Karl Schuler, d. Verf.) so freundlich" sein, "Dir mit Rat und That beizustehen, da er doch Väterchen bis zur letzten Zeit gekannt hat. --- Bitte, bitte lieber guter Ernst, thue es deinem verstorbenen Meister zu Liebe, Du bist unter seinen Schülern doch derjenige, der die Arbeit am edelsten und genialsten auffassen würde." Weiter schrieb sie, daß Steinmetz Wimmel das Monument, das aus einem Sandsteinaufsatz bestünde, bis September fertig haben würde, und fragte, ob Herter das Medaillon, zu dem sie die Maße mitschickte, auch bis dahin machen könnte. ⁷²⁾ Herter erfüllte ihr den Wunsch und fertigte das Bronzebildnis (Abb. 39), das dann 1885 auf dem alten Dorotheenstädtischen Kirchhof in Berlin auf der Stele angebracht wurde. Herter hatte hier keinerlei Einfluß auf das Ensemble, und selbst die Bildnismaße waren von der Familie vorgegeben. Sie hatte bei der berühmten Werksteinfirma Paul Wimmel das Monument bestellt. ⁷³⁾ Somit war auch die ovale Form festgelegt.

Aus der klassischen Stele ist eine architektonisch gegliederte geworden (Abb. 40), im oberen Teil entsteht durch zwei eingestellte Säulen eine Ädikula, in der das Medaillonbildnis Blaesers sitzt. Herter hat seinen Lehrer in naturalistischer Weise erfaßt, doch etwas sublimiert dargestellt, was diesem dem Leben so Zugewandten sicherlich nicht entspricht. Blaeser ist im Linksprofil im kurzen Halsabschnitt mit schönem, bis in den Nacken fallendem Haar, mit einem sehr gepflegten Schnauz- und Backenbart gegeben. Die Augen blicken gütig und versonnen, über denen sich ein paar Falten eingeschlichen haben. Es fehlt jegliches Attribut, das Blaeser als Bildhauer auswies. Der klassische Grabmalstypus, antike Stele mit Medaillon oder Büste, erfuhr hier lediglich durch die stark gegliederte Stele eine Variante. Das Portraitrelief, ohne Attribute wie z. B. Lorbeerkranz, zeigt noch die Auffassung der Lehrergeneration. Der für den Neubarock üblich werdende Grabtypus, an den dann auch interpretierende Allegorien kommen, übernimmt Herter erstmals für das Grabmal seines Freundes, den Maler Robert Warthmüller.

Um die Wende 1884/1885 faßte Herter die Möglichkeit ins Auge, Berlin zu verlassen. Er wollte die freiwerdende Toberentz-Stellung, den Posten des Leiters am Schlesischen Provinzialmuseum, vom 1. Oktober 1885 an übernehmen. Bezüglich der Bewerbung fragte er seinen Vetter Roehl, der sofort bereit war, mit dem Stadtrat von Breslau, Herrn v. Korn, der gleichzeitig Vorsitzender des Kuratoriums des Museums war, zu sprechen. Im Januar 1885 erhielt Herter auf seine Fragen die Antwort, daß über die Besetzung noch nichts entschieden wäre, daß sich jedoch einige 20 gemeldet hätten, darunter auch Carl Begas, doch hätten sich nicht alle von allein gemeldet, sondern das Kuratorium hätte sich an Schoene, an Jordan und Schaper gewendet, die alle Vorschläge gemacht hätten. Sein Vetter meinte: "Auf den Rat der letzten bei-

den scheint man am meisten zu geben." ⁷⁴⁾ Er riet Herter, sich direkt zu melden, oder Jordan gegenüber den Wunsch verlauten zu lassen, daß er gern nach Breslau ginge, oder aber sich an Schaper zu wenden, der Bruno Wiese für die Stelle vorgeschlagen hätte. Da Herr v. Korn während des Gesprächs mit Roehl feststellte, daß er sogar eine Arbeit von Herter besaß (JÄGER auf der Suche), die er vor Jahren in der Kommandantenstraße gekauft hatte, schloß sein Vetter, daß Korn möglicherweise sich selbst bei Jordan oder Schaper nach ihm erkundigen würde. Als von Korn Roehl nach Herters Weggangsmotiven befragte, antwortete er, Herter hätte "vor allem die Aussicht auf ein Feld umfangreicher Wirksamkeit" dazu bewogen, und der Gedanke, sein "Atelier zum Kristallisationspunkt der bildnerischen Begabungen einer ganzen Provinz" zu machen, wie Reusch in Königsberg.

Herter blieb weiter in Berlin, wobei nicht zu klären war, aus welchen Gründen sich das Breslauer Projekt zerschlug. Aber wenn man Reusch als Maßstab setzt, der wenig Aufträge in Königsberg erhielt, dann war es für ihn besser, nicht in die Provinz zu gehen, sondern in der Großstadt mit ihren vielen Möglichkeiten auf eine Lehrtätigkeit zu warten.

In den Jahresbeginn 1885 fiel die Mitteilung aus Laas, daß der Block für seinen Achilles für die Nationalgalerie bereit läge; die Figur entstand dann dort unter dem Leiter, Herrn Steinhäuser, ⁷⁵⁾ der auch später für das Heinedenkmal verantwortlich zeichnete. Neben Achill wurde noch eine "Gastfreundschaft" (Abb. 41) im Marmorwerk gearbeitet, die Herr Steinhäuser, weil er sie "ganz reizend" fand, auf die Antwerpener-Ausstellung schicken wollte. ⁷⁶⁾ Ein sehr junges Mädchen, mit kaum sichtbarem Lächeln, mit einem Kelch in der Rechten und einem Krug in der Linken schreitet zur Bewirtung heran. Der Kopf ist ganz wenig zur linken Seite ge-

neigt, sie trägt eine altdeutsche Haube, deren leichte Rüschung die Stirn umspielt und kaum Haar sehen läßt. Das Kleid ist mit enger Taille, unter der Falten aufspringen, historisch gegeben. An der rechten Hüfte ist der lange Rock hochgerafft und bildet einen großen weichen, breiten Überhang, aus dem links ein Schlüsselbund hervorsieht. Die Gewandärmel sind lang, die oberen sind eine Kombination aus Puff- und festansitzenden Ärmeln, der untere entwickelt sich vom Ellenbogen an hauteng und läuft in einer Spitze über dem Handrücken aus. Zwei Ketten mit einem Anhänger zieren den kleinen Halsausschnitt. Die Auffassung des Themas ist ganz malerisch gesehen, die Figur ist äußerst lieblich und romantisch gestaltet.

Eine ähnliche Figur mit dem Titel "Willkommen" (Abb. 42), die Herter als eine lebensgroße Darstellung einer Patriziertochter aus dem 16. Jh. bezeichnete, entstand entweder im selben Jahr oder 1884; von ihr hatte es viele Repliken in verschiedenen Größen gegeben. Als Gipsstatuette "in Ölfarbe bemalt" erschien sie 1885 auf der "Ausstellung farbiger und getönter Bildwerke in der königlichen National Galerie zu Berlin" und noch einmal auf der Akademie-Ausstellung. Hier zeigte sich Herter als Künstler, der allem Neuen aufgeschlossen gegenüberstand, denn die Beschäftigung mit der Farbe als Stilmittel der Plastik fand erst in der zweiten Jahrhunderthälfte allgemeine Anerkennung. Schon am Anfang des 19. Jhs. ergaben Forschungen an griechischen Werken, wie dem "Theseion", das Gottfried Semper auf Farbe hin untersucht hatte, daß die Farbe selbst an Marmorwerken zu finden war.

In Deutschland waren Rudolf Siemering und Carl Cauer die ersten Befürworter einer gefaßten Skulptur. Siemering brachte als erster Bildhauer die Farbe in ein öffentliches Berliner Denkmal.

Beim Gräfe-Monument (Entwurf 1880), das er mit den Architekten Martin Gropius und Heino Schmieden entwarf, erhielten die Seitenflügel farbige Majolikafriese, und auch die Nische für die Figur des Augenarztes war mit dunkelgrüner Majolika hinterlegt. Während Siemering und Cauer ihre Anschauung in der Antike begründet sahen, wurden zwei weitere wichtige Dafürsprecher, Max Klinger und Adolph von Hildebrand, durch den Maler Hans von Marées inspiriert, die ihrerseits nun die Tendenz zur Farbigkeit international in die moderne Kunst der Plastik brachten.

Die Figur "Willkommen" ist in der Anlage eine exakte Rezeption der "Gastfreundschaft". Identisch zwischen beiden Figuren ist die Körperbewegung, Kopf- und Armhaltung, Unterschiede sind im Gewand, im Kelch, der bei Letzterer eine flache Schale hat, und im Dekor des Kruges. Auch sie ist wie die Gastfreundschaft sehr romantisch-altdeutsch gesehen. Thematisch nehmen sie von Canova und Thorvaldsen das Sujet der "Hebe" auf ⁷⁷⁾, nur hat Herter sie aus der Antike ins Altdeutsche, aus der Mythologie ins Genre transponiert.

Ebenfalls im Jahre 1885, vielleicht auch schon 1884, mußte der Auftrag für die Hauptfassade der Technischen Hochschule Berlin an Herter ergangen sein. Das Attikagesims sollte mit fünf Reliefs und Figuren als Personifikationen technischer Gewerbe gestaltet werden. Neben Herter hatten sein Freund Reusch, Ferdinand Hartzer, Karl Schuler und Gustav Eberlein je eine Figur zu modellieren. Ein Foto ist nicht überliefert, doch ein Bericht in der Zeitung von 1885 ⁷⁸⁾ erwähnte die "Handwerksfiguren" für das neue Polytechnikum in Charlottenburg, so daß die Datierung gewährleistet ist.

Außerdem entwarf Herter als Pendant zum "Ruhenden Alexander" die berühmte griechische Frau "Aspasia", die das gleiche Aufbauschema des rechtwinkligen Dreiecks zeigt, nur, da sie als Gegenstück gedacht ist, liegt hier der rechte Winkel auf der anderen Seite. Sie war die Gattin des Perikles, Freundin des Alkibiades, und "um ihrer Schönheit, geistigen und körperlichen Anmuth und Grazie willen gepriesenste und berühmteste Frauengestalt des antiken Hellas." ⁷⁹⁾

Aspasia (Abb. 43) ruht auf einem kostbaren, antiken Lager, sie wird in dieser Darstellung nicht als gelehrte Frau gesehen, sondern als Herrscherin auf dem Thron, "im Reiche der Schönheit und des Liebreizes, hüllenlos die edlen Glieder dehnend, im stillen beglückenden Vollgefühl ihrer Macht über der Männer Sinne und Seelen und ihres sich immer wieder erneuernden Triumphes. In süßen Träumen verloren, Augen und Lippen von einem leisen Lächeln der Freude umspielt ---." ⁸⁰⁾ Diese Interpretation ist allerdings der Ausführung nicht ganz glaubhaft abzulesen, sie erscheint eher etwas gelangweilt, versunken auf das Taubenpaar zu ihren Füßen blickend. Die Lagerstatt ist mit einem Löwenfell belegt, auf dem sie halbliegend ausgestreckt ist, der Oberkörper gegen ein schwellendes Kissen gelehnt. Der rechte Arm ist gebeugt und stützt den Kopf voller Anmut. Die Linke ruht auf den Schenkeln und hält einen Fächer, der zu entgleiten scheint. Der nackte Körper zeigt noch keine üppigen Begasformen, sondern die zarten Rundungen einer jungen Frau, nur eine Draperie umspielt die Hüften. Vor dem Lager steht ein Tisch mit einer Schale voller Früchten, er ist mit einem lang auslaufenden Tuch bedeckt. In der Linienführung und Haltung erinnert Aspasia an Canovas "Paoline Bonaparte als Venus", obwohl sich noch eine gewisse malerische Komponente konstatieren läßt, hat Herter sie doch ins Moderne, d. h. ins Formgefühl der späten Rauch-

schule transponiert, wobei er sich im Aufbau des Lagers ganz eng an antike Vorbilder mit Löwenfüßen und Triglyphen gehalten hat. Wie Alexander strahlt auch diese Komposition äußerste Ruhe aus, die aber nichts Statuarisches in sich trägt. Diese Erstausfertigung von 1885 wurde in Zink gegossen, dem eine gute Patina den Schein einer Bronze verlieh. Dieser Guß war 1886 auf der Akademie-Ausstellung als verkäuflich gemeldet. Erst 1886 entstand eine Marmorausführung, die dann 1887 auf der Berliner Jubiläumsausstellung zu sehen war, 1888 erschien eine weitere Replik als kleine Bronze auf der Münchner Ausstellung, und vier Jahre später wurde eine "Aspasia" in Berlin auf der Ausstellung der Akademie der Künste noch einmal als verkäuflich gemeldet.

Als großes Ereignis des Jahres 1885 fand am 2. 6. die Hochzeit Ernst Herters mit der 23-jährigen Elisabeth Caecilie Wiebe statt. Eine künstlerische Auszeichnung wurde ihm mit einer Medaille in Antwerpen zuteil.

In diesem Jahr interessierte sich auch wieder die Kaiserin von Österreich für ihn, im September begannen in Wien die Verhandlungen über eine Hermes-Statue. Sie war nicht als Gegenfigur zum Achill gedacht, sondern sollte als zweites Hertersches Werk in Wien/Lainz stehen.

Mit Baron von Nopca und Baron Hasenauer fuhr Herter nach Lainz, wo er für die Mitte eines Rondells den Hermes schaffen sollte. Mit Nopca hatte Herter vereinbart, daß er nach Besichtigung des Ortes Größe und Haltung festlegen wollte, und wenn er einen guten Einfall haben sollte, diesen gleich im Wiener Atelier von Bildhauer Benk skizzieren würde. Seiner Frau schrieb Herter, daß der Achill im Treppenhaus stünde "an sehr schöner Stelle ziemlich gut beleuchtet auf einem sehr schönen

Postament von dunkelrothem Marmor mit weißen Adern. Über-
ragend ist es, wenn man an ihm vorbei die Treppe hinauf geht
und ihn plötzlich in einem ihm gegenüber sehr geschickt ange-
brachten Spiegel wieder sieht." 81)

Die Hermesfigur in Marmor war laut Personalakte 1886 fertig,
obwohl die vor dem Schloß Lainz nahe Schönbrunn zur Aufstel-
lung gelangte Statue 1888 datiert ist. Da Hermes (Abb. 44) als
Torwächter gedacht ist, läßt Herter ihn nicht den Merkurstab
tragen, sondern das Schwert. Der Götterbote steht ruhig und
gemessen, den Kopf mit dem Flügelhelm zur linken Schulter
gewendet. Die Physiognomie ist stolz, bewußt, er lächelt über-
legen. Eine Draperie fließt über den linken Oberarm vor bis
zur Hüfte und endet auf der Scham. Das über den Rücken fal-
lende Tuch faßt Hermes mit der Rechten, so daß es hinter den
Kniekehlen einen tiefdurchschwingenden Bogen bildet. Die Pose
ist ruhig bewegt, nicht dramatisch. In dieser Darstellung greift
Herter auf die Antike zurück, die er von Thorvaldsen kennt.

1890 und 1892 war eine Marmorreplik dieses Hermes auf der Aka-
demie-Ausstellung in Berlin zu finden. Das gleiche Thema "Her-
mes", nur mit Merkurstab (Abb. 45), auf einer Viereckplinthe
mit einigen Detailüberarbeitungen, erschien 1904 als Bronzesta-
tue (bei Gladenbeck geg.) auf der Großen Berliner Kunstaus-
stellung. Erhalten geblieben waren die Anlage und Ausführung des
Körpers, Korrekturen hatte Herter beim Tuch angesetzt, das sich
hier vom Unterarm her entwickelt, auch die Hand ist anders ge-
staltet. Der geflügelte Helm hat in dieser Modellierung einen in
der Mitte spitzzulaufenden Rand, bei dem "Schwert-Hermes" ist
die Spitze des Helmes als Rundung ausgeschnitten. Das Haar ist
etwas gedrechselt auf die Stirn gelegt und läßt das ganze Ohr

frei, das bei der Wiener Figur zur Hälfte von üppigen Locken umspielt wird.

Stilistisch anders gestaltete Herter die "Amazonenschlacht" (Abb. 46), die neben dem "Hermes" entstanden war. Das Thema ist ebenfalls antik, nur die dramatische Erzählung, die überstarke Bewegung und die laute Augenblicksschilderung des Kampfgeschehens sind so voller Pathos, daß man sie in die Stilrichtung der späten Zeit einordnen muß. Die Amazonenkönigin reitet von links heran, Haar und Gewand flattern im Wind, sie greift hart in die Zügel, so daß das Pferd die Vorderläufe vor Achill hochbäumt. Ihre Rechte schwingt kraftvoll die Streitaxt, die im nächsten Moment auf den hochgestreckten Schild des Kriegers schlagen wird. Achill ist in Rückansicht antikisch nackt gegeben, der Körper ist äußerst muskulös und kräftig durchgeformt. In der Rechten hält er ein Kurzsword, er trägt Helm und hochgeschnürte Sandalen, zu seinen Füßen liegt ein Federbuschhelm. Zur Linken vor Achill und zwischen die Hinterläufe des Pferdes gestreckt sieht man einen Jüngling, der mit übereinandergebundenen Händen am Pferd befestigt ist und mitgezogen wird. Auch er ist nackt mit sehr detailliert gearbeiteten Muskeln gezeichnet. Hinter seinem Rücken zeigt sich ein Stück Gewand, das ihm über dem rechten Arm und über dem Kopf bis in die Stirn hängt. Das Gesicht ist leidend verklärt und läßt den nahenden Tod erahnen. Der Reliefstil, des mit einem Halbkreis überhöhten Querrechtecks, ist ein malerischer, denn er entwickelt sich wie so oft bei Herter in vier Phasen, um die perspektivische Abstufung zur Tiefe hin zu erreichen: Von der fast vollplastischen Vordergrundfigur über das haut-relief zum bas-relief bis zur leichten Andeutung der Hintergrunddarstellung. Der "Amazonenkampf" wurde dreimal ausgestellt, und zwar 1891 und 1892 in Marmor als verkäuflich in der Akademie und dann noch im Verein Berliner Künstler. ⁸²⁾ Verkauft wurde

das große Relief nicht, denn 1900 schmückte sich Herter damit die Eingangshalle seines Hauses in der Uhlandstraße 6.

Als nächstes Werk war 1886 der "Sterbende Achill" in zwei Marmorausführungen beendet, die eine für die National Galerie, die andere gelangte neben einem bronzierten Zinkguß der "Aspasia" und dem Gipsmodell zu "Willkommen" auf der Jubiläumsausstellung zur Ansicht, alle drei waren verkäuflich. Vom "Achill" sagte die Kritik, daß er "viel Geschick zeigt", außerdem rechnete man ihn schon zur älteren Schule und meinte, daß diese auf der Ausstellung besser vertreten sei als die jüngere. ⁸³⁾

Im gleichen Jahr mußten schon die Verhandlungen für die Ausschmückung der Front der Königlichen Akademie Unter den Linden zum 90. Geburtstag Kaiser Wilhelm I. stattgefunden haben. Den Mittelpunkt bildete ein "Genius des Friedens" von Gustav Eberlein, Friedrich Geselschap arbeitete einen 18 m langen Fries, Herter und sein Freund Alexander Calandrelli bekamen den Auftrag, zwei Kriegergestalten von 3 m Höhe zu fertigen.

Festdekorationen dieser Art waren typisch im 19. Jh., sie wurden in kürzester Zeit in Gips oder Ton hergestellt. Ein erstes großes Programm erstand 1866 auf dem Festplatz am Lustgarten in Berlin für die vom Felde heimkehrenden Sieger. Ihnen zu Ehren hatte man von 15 Künstlern in 10 Tagen Dreiergruppen brandenburgisch-preußischer Herrscher in 9 Fuß Höhe (2,74 m) herstellen lassen. Gleiches nahm man 1871 für den Einzug des siegreichen Heeres wieder auf. Die Akademie der Künste schmückte ihr Haus mit der Kolossalbüste Kaiser Wilhelm I., vor dem sich Germania und Borussia die Hände reichten. Der Schmuck war innerhalb von drei Wochen in Gips modelliert.

So wie dieser Schmuck für die Soldaten gedacht war, gab es auch ein Beispiel für den Kaiser. 1884 veranstalteten die Rheinischen Stände zu Ehren Wilhelm I. ein Fest in Düsseldorf, für das sie eine Brunnengruppe "Vater Rhein und seine Töchter" von Carl Janssen (1855 - 1927) arbeiten ließen. In wenigen Wochen hatte der Bildhauer das Denkmal in Nessel und Gips errichtet, das dann 1897 sogar in Bronze erstand.

Von einer ähnlichen Idee ging man später auch beim Figurenprogramm für den Kirchenraum der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche aus. Man ließ zur Einweihung etliche Statuen nur in Gips erstellen, um danach zu beurteilen, worauf man der knappen Geldmittel wegen verzichten könnte, doch zur großen Feier sollte der Raum im ganzen Prunk erscheinen.

Im Rahmen dieser Geburtstagsfeierlichkeiten der Akademie der Künste war Herter ein zweiter Auftrag zugefallen, eine "Deutsche Wehrkraft" (Abb. 47) wurde bei ihm bestellt. Sie erscheint dem Betrachter als eine Kombination von gotisierender und zeitbezogener Darstellung. Die ausgezackte Rüstung mit den spitzen Schuhen, dem Schwert und dem ausgebogenen spitzzulaufenden Schild sind historisch empfunden, nur der preußische Adler auf dem Schild und Helm scheinen frei hinzukomponierte Beigaben als Attribute der modernen Zeit. Mit breit ausgestellten Beinen, das linke als Spielbein weit über die Plinthe hinausragend, steht der Krieger in einer Erwartungs- und Abwehrhaltung. Die Rechte umschließt das auf den Boden gestellte Schwert, die Linke hält abwehrend den Schild. Der Kopf ist intensiv nach links gewendet, die Augen blicken beobachtend, die Züge sind die eines jungen Mannes. Dargestellt ist augenfällig ein Ritter in gotischem Kriegerpanzer, aber überlagert ist die Figur von den Ausdrucksmitteln der Gründerjahre, d. h. die Statue ist im altdeutschen Sinne stilisiert.

Sie erinnert an die Gestalt eines mittelalterlichen Heiligen und assoziiert Michael als Patron der Deutschen, denn er ist Schutzherr des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Auch sie entstand wie schon viele andere in mehreren Wiederholungen, 1888 war sie unter dem Titel "Die Wacht am Rhein" als verkäufliche Bronzestatuetten auf der Akademieausstellung und 1891 noch einmal im Verein Berliner Künstler unter dem Titel "Deutsche Wehrkraft".

Neben seinem beruflichen Erfolg, der auch mit einer "Goldenen Medaille" in Berlin geehrt wurde, stellte sich auch Freude im eigenen Hause ein, denn sein erstes Kind, die Tochter Erna, kam am 20. 5. 1886 zur Welt, und seine zweite Tochter Irmgard wurde am 29. 1. 1888 geboren.

Dazwischen lag das Jahr, in dem die von Anfang an zum Scheitern verurteilte Denkmalsidee für Heinrich Heine in Düsseldorf erdacht wurde. Auch hier spielte die Kaiserin Elisabeth von Österreich wieder eine entscheidende Rolle; Heine war ihr Lieblingsdichter, und somit war sie bereit, sich an dem Projekt, d. h. an den Kosten, zu beteiligen. Da sie Herter durch ihre beiden Aufträge (Sterbender Achill, Hermes) gut kannte, setzte sie sich dafür ein, daß ihm der Auftrag übertragen wurde. Daß die ganze Angelegenheit dann 11 Jahre währte, und das Denkmal schließlich doch nicht in Düsseldorf zur Aufstellung gelangte, sei hier nur kurz erwähnt (s. Kapitel S.217 ff./Abb. 48 - 57).

Eine Auszeichnung wurde Herter auf der Ausstellung der Königl. Akademie zuteil, er erhielt "Die kleine goldene Medaille für Kunst", vertreten war er nur mit dem Gipsmodell zum "Amazonenkampf" (verkäuflich).

Über Aufträge für das Jahr 1888 gab es keine Anhaltspunkte, und auch für 1889 nicht. Vertreten war Herter auf der Kunstausstellung der Akademie mit einer Heine-Statuette (Abb. 48), die 1888 als erster Entwurf zum Heine-Denkmal entstand. Darüber hinaus nahm Herter noch an einem Wettbewerb für ein "Kaiser Wilhelm- und Kriegerdenkmal" für Stettin teil und kam mit sechs anderen in die engere Wahl, ⁸⁴⁾ gewann aber keinen der drei Preise. Dafür waren beide Jahre an Ehrungen reich: 1888 und 1889 erhielt er die I. Medaille von Melbourne, im Januar 1889 war ihm das Ritterkreuz des "Österreichischen Franz Joseph Ordens" verliehen worden, und am Ende des Jahres 1889 wurde ihm von der Hochschule für bildende Künste der Professorentitel verliehen.

Das folgende Jahr 1890 begann wieder mit einem familiären Ereignis, mit der Geburt seiner dritten Tochter Ilse (24. 1.). Beruflich hatte Herter Erfolg, und daß er jetzt mit zu den nennenswerten Berliner Künstlern zählte, bewies die Tatsache, daß Kaiser Wilhelm II. ihn zum erstenmal im Atelier besuchte, um die Statue Friedrich des Großen (Abb. 58) für die Hauptfront des Breslauer Regierungsgebäudes zu besichtigen.

Die Konzeption der Haltung und des Aufbaues erinnern wieder an Schadows Stettiner "Friedrich den Großen". Stand- und Spielbein sind zwar seitengleich, jedoch ist die Schrittstellung genau umgekehrt, auch bleiben der feste Blick und die starke Wendung des Kopfes nach links. Dieser Friedrich Herters ist weniger ausdrucksvoll in der Physiognomie, nicht so markant, selbstbewußt wie Schadows Friedrich. Sicher liegt der künstlerischen Auffassung die Motivation zugrunde, daß Friedrich erst 33 Jahre alt war, als er den größten Teil Schlesiens erobert hatte. Die Kleidung ist bei allen drei Darstellungen historisch, Generalsuniform

und Dreispitz, nur eben das Mantelmotiv variiert. Übernommen hat Herter wieder exakt die Pose und die Handhaltung. Die Linke greift auch hier in die Taille, die Rechte hält den Knauf eines Degens, der auf der getreppten Plinthe eine Stufe tiefer steht, ohne als Stütze zu dienen, Zeichen der kriegerischen Bereitschaft. Bei Schadow ist der Degen durch den Feldherrnstab ersetzt, der wesentlich kürzer und wuchtiger auf zwei Folianten ruht. Die Attribute, Feldherrnstab und die Bücher mit den Titeln "Artes pacis et belli" und "Corpus iuris Frid.", unterlegen der Figur einen stärkeren historischen Inhalt als der Hertersche Degen; sie weisen umfassender auf die Funktion des Herrschers. Auf den ersten Blick erscheint die Breslauer Statue in der Beinstellung mit Schadows "Friedrich dem Großen mit den Windspielen" (1822 Schloß Sanssouci) identisch. Während aber Schadow seine beiden Könige unabhängig von der Schrittstellung stets auf dem hinteren Bein stehen läßt, steht Herters Friedrich auf dem vorderen, was die Dynamik dieser Figur unterstreicht.

Bei diesem Besuch fiel Wilhelm II. der Entwurf zum "Seltenen Fang" auf, und er bat, Herter sollte mitteilen, wenn die Ausführung fertig wäre. Diese Gruppe, die einen Fischer, der eine Nixe gefangen hat, zeigt, wurde 1891 in Marmor und Bronze hergestellt, doch gelangte sie erst viel später am Wasserfall des Viktoriaparkes zur Aufstellung (s. Kapitel S.259 ff./Abb. 59 - 65).

Zwei Werke schickte Herter 1890 auf die Akademie-Ausstellung, seine Wiener Hermesreplik und die "Heinestatuette" (Abb. 48), die er 1893 der Kaiserin Elisabeth von Österreich widmete. Ihr Lieblingsdichter Heine sitzt im Zeitkostüm auf einem pflanzenumrankten Stein, der Kopf ist leicht nachdenklich nach links geneigt, die auf den Stein gestützte Hand hält ein Buch, die Rechte ruht auf dem linken Knie. Die Gesamtkonzeption in ihrem Roman-

tizismus entspricht der Statuette, und Heines junges Gesicht durfte zu einem Idealportrait werden.

In gleicher Stilauffassung hatte Herter die Skizzen für die drei Figurengruppen des von G. Ebe neuerbauten Berliner Concordia-theaters (später Apollo Theater Friedrichstr. 218) erdacht. An der Gartenfassade wurde ein von vier Säulenpaaren getragener Giebel architektonisch durchgebildet und mit den Gruppen "Das Ballett", "Die Posse" und "Das Schauspiel" bekrönt. Die Modelle, die der Bildhauer Friedrich Albert Jungermann übertrug, hatte Herter der des Rokoko entlehnten Architektur und Dekoration des Hauses angeglichen. Alle drei Gruppen gemahnen in ihrer süßlichen Auffassung an Porzellanfiguren - vielleicht wagte Herter diese leicht beschwingte Darstellung, weil es sich um ein Varieté-Theater handelte, und sich die Paare somit am ehesten mit dem Sujet verbanden. Die Gruppe "Ballett" (Abb. 66) ist in der starken Bewegung des spanischen Tanzes in spanischer Nationaltracht gezeigt. Ein junges Paar begleitet den Rhythmus mit Kastagnetten, beide haben den rechten Arm nach oben gebracht und den linken zum Ausgleich der tänzerischen Anmut und Gebärde ausgestreckt nach unten. Das Mädchen, in halbknieender Stellung, wird von dem aufrechtstehenden sie hinterfangenden Jungen umtanzt.

Die zweite Gruppe "Posse" (Abb. 67) zeigt, links hinten auf der Plinthe stehend, eine Frau im Faschingskostüm eines Narren, die abwehrend die rechte Hand gegen den vor ihr knieenden Jüngling erhoben hat und diese Geste mit dem Neigen des Kopfes zu ihm noch unterstreicht. Sie scheint ihn, der "halb an den Incroyable, halb an den Schwärmer der Werther-Zeit erinnert" ⁸⁵⁾, beschwören zu wollen, sie zu lassen. Das linke Bein als Standbein kreuzt das rechte der "welterfahrenen Dame", wo-

bei er auf dem rechten kniet, neben dem er in der ausgestreckten Hand den Hut hält. Sein Kopf, mit dem sehr jungen Gesicht, blickt voll nach oben in das Gesicht der Frau, mit dem Arm umfaßt er ihre Hüften.

Die letzte, das Ganze bekrönende Gruppe ist das "Schauspiel" (Abb. 68), welches durch ein Liebespaar im Rokokokostüm anschaulich gemacht wird. Beide stehen nebeneinander, die männliche Figur etwas einwärts gedreht, schreitet weit aus und kommt dadurch mit dem linken Bein ein wenig vor die weibliche Figur, wobei sein rechtes Spielbein die Plinthe fast verläßt. Er hat ihr seine Linke auf die Schulter gelegt, mit seiner Rechten ergreift er die ihre. Während er mit Ausdruck und Haltung um sie wirbt, sieht sie verlegen, doch keineswegs abgeneigt, nach unten, wobei sie rührend, schüchtern mit der Linken ihren Rock rafft.

Die deutschen Krieger-Vereine auf dem Kyffhäuser hatten im gleichen Jahr (1890) einen Wettbewerb zu einem Kaiser-Wilhelm-Denkmal ausgeschrieben, an dem sich Ernst Herter beteiligte. Alle Entwürfe wurden in Berlin ausgestellt und nach neun Monaten fiel die Entscheidung. Herter gewann zwar keinen der ersten Preise, die an Bruno Schmitz, Reg. Baumeister Stahn mit dem Bildhauer Johannes Boese und an Emil Hundrieser mit dem Architekten Karl Doflein gingen, doch war er unter den fünf nächstgenannten Namen zu finden (Reg. Baumeister v. Manikowsky mit Richard König; Otto Geyer; Ernst Herter; Max Baumbach). Von Herters Entwurf sagte man, daß er zu den architektonischen zu rechnen wäre, da der Unterbau breit angelegt war, so daß das Denkmal eine Fernwirkung erzielte. "Der Hertersche Entwurf zeigt einen zu hohen vierseitigen Terrassenbau, zu dem in der Axe 2 Freitreppen emporführen. An den Außenwänden desselben, deren Höhe durch Hinzuziehung der inneren Brüstung noch ge-

steigert ist, ist eine Reliefreihe mit Darstellungen aus der älteren deutschen Kaisergeschichte und dem Leben Kaiser Wilhelms angeordnet; 4 Siegesgöttinnen bekrönen die Ecken. Den Sockel des inmitten der Terrasse stehenden Reiterbildes aber umgeben 4 Gruppen aus dem Leben des Kriegers: Abschied, Kampf, Verwundung, Heimkehr - der einzige, einigermaßen gelungene Versuch in volksthümlicher und allgemein verständlicher Weise aus und zu dem Herzen Derjenigen zu sprechen, welche dieses Denkmal setzen. Mit Rücksicht hierauf, nicht aber wegen der für ein solches Bergdenkmal recht wenig angebrachten Reliefs dürfte der Entwurf seitens der Preisrichter auch für den Ankauf empfohlen worden sein. -" ⁸⁶⁾ Übertragen wurde der Auftrag Bruno Schmitz für die Architektur und Emil Hundrieser für die Bildhauerei.

Beginn als Lehrer (1890)

Im Jahr 1890 verließ Prof. Fritz Schaper zum Schluß des Sommersemesters die Hochschule, und Prof. Ernst Herter wurde zu seinem Nachfolger für den Bildhauer-Aktsaal ernannt. Damit gewann er endlich die so sehr gewünschte Lehrtätigkeit. Herter war inzwischen 44 Jahre alt geworden, wohl eine etwas späte Karriere, doch sollte ihm noch ein Vierteljahrhundert für die Lehre bleiben. Von seinen Schülern verlangte er ein intensives klassizistisches Studium, sie sollten die Vorgänger Thorvaldsen, Schadow, Rauch studieren, um die Tradition zu erkennen. Außerdem schrieb er ihnen ein strenges Naturstudium vor, an das sie die erlernten Ausdrucksmittel der Vergangenheit anzulegen hatten. Dennoch war Herter ein Feind jeglichen Zwanges, er erwartete nicht, daß man seinen Stil übernahm, er zeigte lediglich die Wege, die Entwicklungen und im Erkennen dieser, sollte sich jeder individuell entfalten, um dann zu einer eigenen Formensprache, zu einem eigenen Stil zu gelangen.

Herter hatte durch seine Ausbildung bedingt bei dekorativen Arbeiten gelernt, die Architektur einzubeziehen, mit den kunstgewerblichen Werken hatte er sich in der Technik gebildet. Die Beherrschung von Technik und Materialkenntnis verlangte er von seinen Schülern als unabdingbare Voraussetzung. Er selbst brachte sich die Reliefttechnik bei, indem er alte Gemälde ins Relief übersetzte und lernte daran die Besonderheit eines gepreßten, getriebenen oder gegossenen Metalls kennen.

Innerhalb von 15 Jahren gingen zehn Rompreise an das Atelier Ernst Herters, gewiß ein Gütezeichen für die Ausbildung durch ihn. Die Generation, die sein Atelier hervorgebracht hatte, war

ebenfalls zu künstlerischen Ehren gelangt; bekannte Schüler sind: Hans Dammann, Franz Dorrenbach, Ernst Freese, Nikolaus Friedrich, August Gaul, Heinrich Günther-Gera, Hermann Hosaeus, Fritz Klimsch, August Kraus, Arthur Lewin-Funcke, Schmidt-Kestner, Gustav Schmidt-Cassel, Konstantin Starck, Otto Stichling, Reinhold Boelzig, Karl Jermann, Sigismund Wernekinck, Heinrich Mißfeldt, Georges Morrin, Rudolf Marcuse, Paul Oesten, Hermann Joachim Pagels, Martin Schauß.

Im Jahr 1891 widmete sich Herter ganz der Lehre, außer dem "Seltenen Fang" (Seltener Fisch) in Marmor und Bronze entstand nur eine Medaille, die auf der Internationalen Ausstellung für ausgezeichnete Leistungen verliehen wurde. Den Wettbewerb hatte Ernst Herter mit Otto Geyer gemeinsam gewonnen, Geyer machte den Avers (Abb. 69), welcher das Kaiserpaar mit Krone und der Inschrift "Internationale Kunst-Ausstlg Berlin 1891" zeigte, der Revers von Herter brachte eine Personifikation des Ruhmes (Abb. 70). Eine fast nackte Frauengestalt sitzt auf einer Balustrade, im Hintergrund das Berliner Schloß mit dem Reiterstandbild Friedrich des Großen von Rauch. Ihr zu Füßen liegen die Attribute der Architektur, Malerei, Graphik und Bildhauerei. Sie hält in der Linken einen ovalen Schild, in den der Name des zu Ehrenden graviert wird. Ein puttoähnlicher Knabe trägt ihr Lorbeerzweige heran. In dieser Ausführung ist Herter dem Neubarock verhaftet. Sein Revers war noch 1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung als verkäuflich gemeldet. ⁸⁷⁾

Bei dieser Ausstellung von 1891 war Herter zum erstenmal in der Aufnahmejury für Berlin, die aus 15 Juroren bestand, gleichzeitig oblag ihr das Amt der Hängekommission. Herter erhielt auf dieser Internationalen Ausstellung noch eine Auszeichnung: "Rappel der II. Medaille", obwohl er offenbar nur mit seinem

"Seltene Fang" vertreten war, der dem Genre zugeordnet wurde. Es hieß nämlich in der Zeitung: "Die Genreplastik hat in Herter, Hundrieser, v. Uechtritz, Geiger und Eberlein ihre berufenen Vertreter gefunden." 88)

Im selben Jahr veranstaltete der Verein Berliner Künstler eine Internationale Kunstausstellung anlässlich seines 50-jährigen Bestehens (1841 - 1891), bei der Ernst Herter der Berliner Aufnahme- und Hängekommission angehörte. Er selbst zeigte sieben Werke, von denen nur zwei neu waren: "Erna (Studienkopf in Marmor)" und die "Portraitbüste des Herrn Geh. Medizinalrathes Dr. Schultz". Letztere erschien 1906 wieder auf der Großen Berliner Kunstausstellung, leider läßt sie sich formal nicht mit "Erna" vergleichen, da kein Foto überliefert ist. Die Büste "Erna" (Kind - Abb. 71) zeigt Herters Tochter als ungefähr Dreijährige, so daß sie schon 1889 entstanden sein muß, als Erna tatsächlich drei Jahre alt war. Büstenform und Rundsockel entsprechen der Zeit, Herters spätere Büsten stehen nicht mehr auf diesem klassischen Sockel, sondern auf modernistisch auslaufenden, und die Dargestellten tragen stets Zeittracht.

Erna ist mit ihrem wilden Lockenkopf, im kurzen, nackten Brustabschnitt mit knappen Armansätzen malerisch gesehen. Das pausbackige Kindergesichtchen mit träumenden Augen spiegelt exakt die Tochter wider.

Die restlichen fünf Arbeiten trugen die Titel: "Amazonenkampf", "Seltener Fisch" (Selt. Fang-Gipsmodell), "Ruhender Alexander", "Deutsche Wehrkraft" und "Prunkpokal", bei letzterem kann es sich nur um das Modell zum Pokal handeln, den 1883 die Berliner Künstlerschaft zur Silberhochzeit Kaiser Friedrichs schenkte.

Am Ende des Jahres wurde sein viertes Kind und einziger Sohn Konrad geboren (16. 12. 1891).

1892 war Herter in Bezug auf neue Werke äußerst aktiv, nach einem Jahr Lehrtätigkeit hatte er die Umstellung in den Griff bekommen, so daß auch er wieder zur eigenen Arbeit frei war. Es entstand eine Eduard Wiebe-Büste (Geheimer Oberbaurat Abb. 71a), die 1909 auf der Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste wieder erschien mit dem Hinweis: Besitzer der Verein der Architekten Berlins.

Die Büste des "Wirklichen Geheimen Oberbaurates Schwedler" (Abb. 71b), ein "Guter Fang", "In Meerestiefen", ein "Studienkopf" und ein "Friedrich II." waren weitere neue Arbeiten für die Akademieausstellung in Berlin, die diesmal als Sammelausstellung Herters galt. Über die letzten beiden kann nichts ausgesagt werden, da weder die Werke, deren Beschreibungen noch Fotos vorhanden sind.

Der "Gute Fang" (Abb. 72) ist eine kraftvolle Darstellung eines Flunderfischers, so wie er ihn beim Aufenthalt in seinem Hause in Ahlbeck beobachten konnte. Augenfällig ist in diesem Werk die Abkehr vom Klassizismus und die Hinwendung zum absoluten Naturalismus, was natürlich der Thematik des Genre entsprach. Ohne Überhöhung ist dem Fischer nur sein Handwerkszeug, das Netz beigegeben und als Hinweis auf den Erfolg seiner Arbeit zwei Flundern, die er in der Linken hält. Er trägt die notwendigen hohen Wasserstiefel und den Südwester. In dieser Figur nimmt Herter formal und thematisch Brütts "Gerettet" (1887/ Abb. 65) auf. Auch dieser Fischer in gleicher Stand- Spielbeinstellung trägt seine Arbeitskleidung, doch der Inhalt ist different. Brütt hat ihn ins Moralische gebracht, er läßt seinen Mann

ein junges Menschenleben vor dem Ertrinken retten. Herters Figur zeigt lediglich den Erfolg einer Tagesarbeit, hier ist aus einem anspruchsvollen Thema eine bescheidene Alltagsszene geworden.

Bei der Gruppe "In Meerestiefen" (Abb. 73) handelte es sich wieder um einen rechtwinkligen (bei b) Dreiecksaufbau, der öfter bei Herter zu beobachten war. Ein halbbliegenes Meerweib sucht ihr Kind, das sie im linken Arm hält, mit der Rechten vor einem polypartigen Ungetier zu schützen, dessen Fangarme bereits die schuppigen Nixenbeine gefesselt haben.

In einer Kritik zu dieser Arbeit wurde gesagt: "Von Herter aber finde ich es unbegreiflich, warum er sich zu eifrig im Fantastischen versucht, da ihn die Natur doch offenbar zu einem braven Spießbürger und vernünftigen Rechenmeister bestimmt hat. Ein kälteres Werk als eine in einen Seepolypen verstrickte Meernixe, so mit einem kühlen Zug von brutaler Grausamkeit, ist seit dem Laokoon nicht mehr geschaffen worden. Hätte es nur auch die großartige Linienführung des Laokoon!" ⁸⁹⁾

Sehr interessant hat Herter in seiner Gruppe die Verfremdung einer menschlichen Situation geschildert. Hier rettet eine Mutter ihr Kind vor einem fiktiven Ungeheuer, dessen Größe keineswegs der Realität entspricht. Das im 19. Jh. gängige Thema "Mütter" und "Sintfluth" ist hier aufgegriffen und in eine sehr eigene Interpretation gebracht. Die Szene ist bewußt in bewegter Form voller Pathos geschildert, auch die nackten üppig konzipierten Körper unterstreichen diese Absicht - in dieser Arbeit ist Herter ohne Begas nicht denkbar.

Neben diesen fünf neuen Arbeiten waren noch sieben bekannte zu sehen: "Ruhender Alexander", "Aspasia", "Hermes", "Amazonenkampf", "Sterbender Achill", "Pifferaro" und der "Seltene Fisch" (Seltener Fang), der 1890 im Modell entstand und den Herter noch auf die VI. Internationale Kunstausstellung in den Münchner Glaspalast brachte.

Diese 12 Werke, die in der Zeit von 1875 - 1892 entstanden, stellten eine gute Dokumentation für die Veränderung im Stil Herters dar, an ihnen ließ sich die Entwicklung bis zur neuen Formensprache des Neubarock verfolgen. Herter erlebte ein Jahr voller Schaffenskraft, er beteiligte sich noch an einem Wettbewerb für ein Kaiserin Augusta-Denkmal in Berlin, zu dem sechs Künstler mit 12 Entwürfen zu einer engeren Konkurrenz gebeten wurden. Neben fünf Entwürfen von Herter gab es zwei von Schaper und je einen von Erdmann-Encke, Otto Riesch, Emil Steiner, Friedrich Moest. "Trotz manches guten in den Arbeiten von Schaper, Herter und Moest"⁹⁰⁾ führte diese Ausschreibung zu keinem Resultat. Das Komitee veranlaßte eine zweite Konkurrenz mit nur fünf Künstlern, wobei diesmal zur Aufgabe gestellt wurde, die gärtnerische Anlage in den Entwurf einzubeziehen. Zur Verfügung stand eine Summe von 141 000 Mark. Den Wettbewerb gewann 1893 schließlich Fritz Schaper.

Als weitere Ehrung wurde Herter noch in dem Jahr die I. Medaille in Chicago verliehen (für welches Werk ist nicht bekannt).

In diesem Jahr 1891 wurde Herter schließlich auch der Entwurf des Figureschmuckes für die Lange Brücke in Potsdam übertragen. Zunächst handelte es sich nur um acht Freifiguren, historische Soldaten darstellend, und 16 Trophäen über Pilastern der Balustrade. Später weitete sich der Auftrag bis 1898 mit ei-

nem Reiterstandbild Kaiser Wilhelm I. und einer Havel-Nuthe-Gruppe zu einer immensen Schmuckanlage aus.

Die Lange Brücke war eine Doppelbrücke, deren südöstlicher Teil den Namen "Schiffahrtsbrücke" führte (Abb. 74), und die jenseits der Freundschaftsinsel im Norden Havelbrücke hieß (Abb. 75).

Daß Herter diesen großen Auftrag erhielt, verdankte er seinem guten Verhältnis zum Herrscherhaus. Kaiser Wilhelm II. setzte sich auch dafür ein, daß Herter seine Vorstellung von brandenburgisch-preußischen Soldaten und Waffentrophäen auf der Brücke realisieren konnte, obwohl die künstlerischen Gutachten der Baukommission Viktorien, Walküren oder andere allegorische Figuren forderten. In den Soldaten sollte sich die Gegenwart und Vergangenheit der alten Soldatenstadt an der Havel widerspiegeln. "Entsprechend den Wünschen des Kaisers wählte der Künstler für seine Komposition Typen von Soldaten aus den Zeiten der Monarchen, welche Beziehungen zu der Stadt Potsdam hatten." ⁹¹⁾ "Wie es war und wie es ist, sollte dieses Heer in markigen, historisch getreuen Gestalten sich dem Auge darstellen, und zwar jedesmal in Vertretern von Regimentern, die ihrerzeit in Potsdam ihre Garnison hatten, sodaß in ihnen sich zugleich die Geschichte dieser Stadt lebendig widerspiegelte." ⁹²⁾

Diese Doppelbrücke gliedert sich in zwei ungleichlange Teile, die in wechselnder Weise durch ein Balustradengeländer mit schmaleren und breiteren vierseitigen Postamenten eingefäßt werden (Abb. 74). Die schmaleren Sockel tragen ornamentale Bekrönungen, die stärker vorspringenden Trophäen, die aus Standarten, Angriffs- und Abwehrwaffen und Rüstungen der älteren und neueren Zeit in Form einer Dreiviertelfigur (Abb. 76)

gehalten sind. Diese bilden die Abschlüsse des jeweiligen Brückenverlaufs, und obwohl sie nur Schutzpanzer darstellen, sind sie so stark bewegt, daß sie an barocke Vorbilder erinnern (z. B. Würzburger Residenz), was natürlich durch den Barockstil der Potsdamer Schloßplastik intendiert gewesen ist.

Auf der Havelbrücke, die mit ihrem Programm im Norden beginnt, sind außer acht Trophäen vier Einzelfiguren plazierte. Die Formation beginnt auf der westlichen Seite mit einem "Dragoner" des Großen Kurfürsten, dem als Gegenüber (östl. Seite) ein "Artillerist" aus der Zeit Friedrich I. beigegeben wurde. Der Dragoner (Abb. 77) ist ein älterer Mann mit markanten Zügen und untersetzter Figur, er steht vor einem zerbrochenen Rad und blickt sehr selbstbewußt nach links über den Betrachter hinweg. Seine Rechte greift in den Riemen der Muskete, die Linke in den Pallasch. Er trägt weite Hosen, kniehoch Stulpstiefel, durchgeknöpften Rock mit weiten Ärmeln, aus denen die Manschetten des Untergewandes hervorsehen. Über der Brust sind Wehrgehänge und Lederband gekreuzt, um die Taille ist die Feldbinde zweimal geknotet, deren Enden vom Wind bewegt scheinen. Auf dem Kopf trägt der Dragoner einen breitrempigen Filzhut mit einem Eichenlaubzweig, dem Feldabzeichen der Kurbrandenburger Krieger.

Der Artillerist (Abb. 78) ihm gegenüber steht vor seiner Kanone und hält in der Rechten die Lunte. Die Haltung zeigt abwartende Ruhe, denn er hat die linke Hand in die Taille gestützt. Es ist ein Mann in mittleren Jahren, dessen Züge von einem langen Schnauzbart beherrscht werden, auch er blickt selbstsicher nach rechts in die Ferne am Beschauer vorbei. Der Artillerist trägt Schnallenschuhe, grobe Wollstrümpfe und eine kurze Kniebundnase, darüber einen offenen Waffenrock mit hohen Ärmelstulpen,

die die angekrausten Bündchen der Hemdärmel sehen lassen. Die lang geknöppte Weste zeigt das Hemd mit Stehbund, und sie ist in der Taille mit einem Ledergürtel gehalten. Über der Brust läuft das Lederband mit einem Löwenkopf, an dem die Zündlochräumer befestigt sind, die im Riemen stecken. Das Haupt wird von einem Dreispitz bedeckt.

Im Westen wird das Programm mit dem "Grenadier" Friedrich Wilhelms I. fortgesetzt, der zum Vis-à-vis einen "Husaren" aus der Zeit Friedrich des Großen erhalten hat.

Der Grenadier (Abb. 79) steht vor einer epheuberankten Säule in weiter Schrittstellung, er ist als junger Soldat mit nichtssagenden Zügen und schönen Locken gezeichnet. Die breite Grenadiermütze mit dem sehr hohen Schild, die nur dem Leibbataillon des 1. Garderegiments eigen war, ist mit dem Gardestern und der Krone dekoriert und unterstreicht durch seine Überlänge die Bedeutungslosigkeit des Gesichtes, das nach rechts gewendet ist. Er trägt Schuh, enge Kniehosen und sehr engansitzende Gamaschen. Der Waffenrock ist offen und zeigt eine tiefgeknöppte Weste, aus der das faltenreiche Hemd mit Stehbundkragen herausieht. Er hat das Gewehr links bei Fuß, die Rechte greift zur zweiten Patronentasche an der Hüfte, die am Brustriemen befestigt ist. An diesem steckt eine Hülse für Zündpulver, an der die Lunte hängt. Eine zweite Tasche sitzt vor dem Bauch an einem breiten um die Taille gehenden Ledergurt. Links unter dem Rock ist der Griff des Seitengewehrs sichtbar.

Sein Pendant nun, der Husar (Abb. 80), ist im Gegensatz zu ihm äußerst ausdrucksstark. Auf den ersten Blick glaubt man, Herter hätte den Husaren bei Schadows "Zieten" entlehnt, aber es ist wohl nur die Uniform, die zum Vergleich zwingt. Er ver-

harrt nämlich nicht in Ruhe, sondern hat gerade den krummen Reitersäbel aus der Scheide gezogen, die von der Linken gehalten wird, und er scheint von links einen Angriff zu erwarten, was noch die breite Beinstellung unterstützend beweist. Auch der Gesichtsausdruck mit den grimmigen Augen und dem überlangen Schnauzbart ist bewegter; Schadow hat seinen Zieten mit versonnener Ruhe überlagert. Das Kostüm ist eine überkommene ungarische Uniform und weist in seiner realistisch-historischen Wiedergabe Ähnlichkeiten auf. Herters Husar steht vor einem Schanzkorb, in den eine Kanonenkugel eingeschlagen ist, er trägt Reitstiefel, engansitzende Hosen, die Schnurjacke und den darüber hängenden Dolman. Die kurze Jacke ist mit Lederriemen für die Patronentasche und den Karabiner versehen. Auf dem Kopf sitzt die zylinderförmige hohe Mütze mit Federbusch und der nach oben geschlagenen Krempe, der Tuchfahne, auf der mittig ein Totenkopf dargestellt ist.

Die Soldaten auf der Schiffahrtsbrücke (Süden) formieren sich in der Mitte des Baues paarig um einen Fahnenmast (Abb. 74 und 81), dessen Spitze mit dem Eisernen Kreuz in einem Kranz dekoriert ist, und dessen "unterer Teil bronzene Kartuschen zeigt, welche die Reliefbildnisse der beiden Herrscher tragen, unter deren Regierung der Brückenbau begonnen und vollendet wurde." ⁹³⁾ Bei Malkowsky ⁹⁴⁾ heißt es allerdings: "schlank aufragende Fahnenmasten, deren Fuß der preußische Adler schmückt ---." Da auch er nur eine Zeichnung beigelegt hat, läßt sich durch fehlende Fotos nicht mehr beweisen, welche Konzeption zur Ausführung gelangte.

Auf der westlichen Seite wird das Kaiser-Wilhelm I. -Bildnis vom "Jäger" aus der Zeit der Freiheitskriege (Freiwilliger von 1813) und von einem "Garde du Corps" flankiert, der gegenüber-

liegende Mast mit dem Kaiser Wilhelm II. -Relief wird links von einem "Ulan" (Freiwilliger von 1870) und rechts von einem "Matrosen" der Zeit eingerahmt.

Da das erste Figurenpaar nicht im Foto überliefert ist, kann nur noch die zweite Gruppe beschrieben werden (Abb. 81). Der Matrose ist lässig an den Mast gelehnt, er ist jung, blickt nach links weg von seiner Gegenfigur. Er steckt in einem zeitgenössischen Gewand, trägt ein Hemd mit Matrosenkragen, Mütze und lange Hosen. In der linken Hand hat er ein Tau, das sich hinter seinen Füßen am Boden fortsetzt. Kaiser Wilhelm II. fand diese Interpretation Herters zu wenig kämpferisch und zeichnete dem Matrosen ein Enterbeil in die Linke, was er in der Zeichnung noch schriftlich notierte. Auch sein Pendant, der Ulan von 1870, steht mit merkwürdig gekreuzten Beinen an den Pfahl gelehnt. Er trägt die Uniform der Zeit mit langem Mantel und Federbuschhelm. Die Rechte hängt herunter, die Linke ist aufgestützt und faßt den Säbel. Der zeittypische Schnurrbart fehlt nicht in seinem noch jungen Gesicht.

Die Figurenpaare beider Brücken sind jeweils äußerst exakt in der Kostümierung ihrer Epoche nachempfunden und mit einer sehr naturalistischen Physiognomie der Zeit des 19. Jhs. kombiniert ins Bild gesetzt.

Interessant an diesem ersten Brückenschmuckprogramm bei Herter ist, daß der Künstler ein imperales und kein mythologisches Thema arbeiten wollte, obwohl Brücken im 19. Jh. letzterem folgten, wie auch der Kommissionsvorschlag für Potsdam beweist. Schadows "Herkules-Brücke" und die "Schloßbrücke" mit Minerva-Darstellungen hatten einen pädagogischen Inhalt; Herkules löste schwierigste Aufgaben durch Kraft und Ausdauer,

die Göttin Minerva als Erzieherin lehrte das Kriegshandwerk. In Potsdam nun wurde zum erstenmal eine Beziehung zu Realem, zur Stadt, zum Staat hergestellt, aber eine Verbindung zum Element Wasser, das die Brücke erst notwendig macht, bestand noch immer nicht. Ein Programm dieser Art erfüllte Herter in seinem zweiten Brückenschmuck. Die "Von der Heydt-Brücke" (1895/96) dekorierte er mit Nixe und Triton, deren barockes Pathos zur "Herkules-Brücke" tendiert, doch eine Motivbeziehung zum Wasser ist erst hier gegeben.

Herter, der sich seit Beginn seiner Lehrtätigkeit dafür einsetzte, daß wenigstens alle zwei Jahre eine Studienfahrt ermöglicht werden sollte, erreichte für 1892, daß er und Gerhard Janensch, ein Freund und Kollege, mit 30 Schülern von der Königlichen Hochschule für bildende Künste am 8. Juni nach Kopenhagen reisen konnten. Es schlossen sich der Direktor der Hochschule, Anton v. Werner, und weitere neun Professoren an. Der Sinn der Studienreise war die Beschäftigung mit dem Thorvaldsen-Museum und der Glyptothek des Brauereibesitzers Dr. Jacobsen, der ungefähr 800 - 900 Skulpturen in Ny Carlsberg zusammengetragen hatte. Den ersten Vormittag verbrachten sie dort in Anwesenheit von Dr. Jacobsen, der die deutschen Teilnehmer begrüßte; für den Nachmittag lud er sie mit dänischen Künstlern und Kunstfreunden zum Diner nach Skodsborg, wo sie vom Vize-Präsidenten der königlichen dänischen Akademie der schönen Künste, Etatsrat und kgl. Kammerherr Meldahl empfangen wurden, der auch die eigentliche Führung übernommen hatte. Für die nächsten Tage bat er die deutschen Künstler zur Besichtigung der Schlösser Fredriksborg, Fredensborg und Kronborg. Eine Fahrt durch den Sund bis ins Kattegat unternahm an einem Nachmittag der Geh. Etatsrat Tietgen mit der Exkursion. In der Akademie konnten die deutschen Bildhauer noch die Arbeiten der Kopen-

hagener Schüler besichtigen - beim Besuch des Thorvaldsen-Museums wurden unter Herters und Janenschs Anleitung Vergleiche mit der Antike, der Thorvaldsenzeit und der modernen französischen und dänischen Kunst gezogen. Neben den Einladungen und Führungen durch die Sehenswürdigkeiten der Stadt wurden Anton v. Werner und Professor Ernst Herter noch vom dänischen König in Audienz empfangen.

Als Auszeichnung erhielt Herter am 16. Juni 1892 das "Commandeurkreuz des Danebrogordens".

Finanziell schien Herter nun endlich gesichert zu sein. Das Monatseinkommen an der Hochschule, die Privat- und Staatsaufträge machten den Kauf eines Hauses möglich; die Familie zog in die Buchenstraße 3, wo sie bis 1900 wohnte.

Wie schon 1892 so beschickte Herter auch 1893 wieder die Ausstellung mit einer großen Zahl an Werken. In diesem Jahr gab es einen Erlaß des Kaisers (15. 1. 1893), der die Akademie-Ausstellung abschaffte und an ihrer Stelle die "Große Berliner Kunstausstellung" gründete, die von der gesamten Berliner Künstlerschaft veranstaltet und geleitet wurde. Sie war durch die Genossenschaft der Mitglieder der Königlichen Akademie der Künste, der Sektion für die bildenden Künste und dem Verein der Berliner Künstler vertreten.

Herter stellte insgesamt sechs Arbeiten aus, darunter "Die Havel" der Langen Brücke in Potsdam als Modell, "Der Fischer", wobei es sich wahrscheinlich um "Der gute Fang" handelte, drei Büsten (R. Zelle, Dr. Robert Bosse, Karl Hermann Wiebe) und eine Bronzegruppe mit dem Titel "Der Meertyrann". Sie war eine Abwandlung seines vorjährig ausgestellten Werkes "In Meeres-

tiefen". Das Sujet blieb gleich, nur wurden Mutter und Kind beim Meertyrann mit menschlichen Beinen (Abb. 82) dargestellt. Die Gruppe "Der Meertyrann" erschien noch einmal 1896 auf der Internationalen Kunstausstellung Berlin, 1899 auf der Pariser Weltausstellung und 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung und wurde wieder als verkäuflich gemeldet.

Von den drei Büsten sind die von Wiebe im Original und die von Dr. Bosse als Nachguß ⁹⁵⁾ erhalten. Es handelt sich bei beiden um Viertelbüsten mit Armansatz, die den Dargestellten in zeitgenössischem Gewande zeigen. In der Physiognomie sind sie ganz veristisch gesehen, so wie man den Menschen in der Spätphase des 19. Jhs. eben darstellte (Abb. 83/84).

Die Büste des Kultusministers Dr. Bosse sitzt einem volutenartig auslaufendem Sockel auf, dessen oberer Teil durch eine umlaufende Profilierung abgesetzt ist, der die Inschrift "Dr. R. Bosse" trägt. Zur Wiebe-Büste ist kein Name gegeben, in dem schmucklos ausschwingendem Sockelstück ist vorn in der Mitte ein lorbeerdurchflochtenes Emblem der Technik gezeichnet, das auf das Arbeitsgebiet des Dargestellten hinweist, ⁹⁶⁾ denn Karl Friedrich Hermann Wiebe war der erste Rektor der Technischen Hochschule Berlin Charlottenburg.

Herter wiederholte 1899 die gleiche Büste, die dann signiert in der Technischen Hochschule zur Aufstellung kam.

Von der Gruppe "Havel" (Havel-Nuthe) muß es zwei verschiedene Modelle gegeben haben. Die Abbildung im Ausstellungskatalog 1893 (Abb. 85) zeigt eine nackte, junge Frau, die auf Schilfblätter gelagert ist und sich gegen eine Vase lehnt, auf die sie den linken Unterarm gestützt hat. Die Hand hält eine Blüten-

staude, die auf dem Gefäß und Arm aufliegt. Über die Hüfte ist ein Netz gelegt, in dem ein Fisch gefangen ist. An ihrer rechten Seite kniet als Personifikation des Nebenflusses Nuthe ein Knabe, der mit der Linken den Fisch erfaßt, während seine Rechte ein Stück Netz ergreift. Die Zugehörigkeit demonstrierend, legt die Havel den rechten Arm auf den Rücken des Knaben. Eine Zuwendung zwischen den Figuren ist aber nicht gegeben, denn die Havel sieht mit aufgerichtetem Kopf nach links weg vom Knaben. Das nasse Haar, das mit einem Fichtenkranz geschmückt ist, kommt auf der linken Schulter nach vorn.

Ein früheres Modell wird in einer Zeitschrift von 1891 folgendermaßen beschrieben: "hingelagerte Frauengestalt, "die Havel", deren Haupt als Wahrzeichen der märkischen Heimat, ein Fichtenkranz schmückt; ihr rechter Arm hält ein Füllhorn, das die Erzeugnisse ihres Werder umschließt, ein Putto spielt mit diesem reichen Fruchtsegen, während ein anderer das mit Fischen gefüllte Netz, welches in der linken Hand der Havel ruht, wißbegierig untersucht." ⁹⁷⁾

Da die Gruppe nicht erhalten ist, läßt sich nur logisch schließen, daß wohl das spätere Modell von 1893 als Ausgangsbasis für die Ausführung zu setzen ist.

Als weiterer Auftrag wurde Herter 1893 von den Tierärzten Preußens eine Büste für den verstorbenen Unterstaats-Sekretär und wirklichen Geheimen Rat Dr. von Marcard übertragen, die für die Aula der tierärztlichen Hochschule bestimmt war. Auch in diesem Jahr erreichte es Herter, von der Regierung einen Kredit zu bekommen, der es ihm ermöglichte, mit seinen Schülern eine Studienreise nach Wien zu unternehmen, der Stadt, in welcher er beste Beziehungen zum Kaiserhaus hatte, und wo zwei

seiner wichtigsten Werke standen (Sterbender Achill, Hermes).

In Berlin hatte die Stadt einen Wettbewerb zur Schmückung der Mühlendamm-Brücke ausgeschrieben, zu dem Herter neben Johannes Böse, Reinhold Felderhoff, Karl Hilgers, Emil Hundrieser und Karl Hans Bernewitz zur Einreichung von Entwürfen aufgefordert wurde; Albrecht der Bär und Waldemar der Große waren als Denkmäler vorgesehen - Markgraf Albrecht wurde von Böse und Waldemar von Max Unger ausgeführt, der nicht zu den aufgeforderten Künstlern gehörte.

Das Jahr 1894 brachte Herter wieder, wie schon 1885, eine Antwerpener Medaille.

Auf der Ausstellung des Glaspalastes in München erschienen in diesem Jahr erneut die Büsten von Dr. Bosse und R. Zelle (Gips) als verkäuflich. Auch der "Seltene Fang" (Seltener Fisch), aber diesmal in Marmor, nicht wie 1892 in Bronze, war mit dabei und wurde zum Kauf angeboten. Später schmückte er das Gartenbasin im Haus der Herters in der Uhlandstraße.

Zur Großen Berliner Kunstausstellung schickte Herter in jenem Jahr den "Seltene Fisch" in Bronze, eine Replik der Marmorbüste "Dr. von Marcard" (verkäuflich), die Büste eines "Herrn Prof. Reuss" und "Vier Soldatenfiguren für die Lange Brücke zu Potsdam" (sicher die Gipsmodelle).

Neben der Büste "Reuss" erschien als weitere neue Arbeit 1894 die Statue "Schiffahrt", die ihm vom Magistrat und der Stadtverordnetenversammlung von Berlin für das Berliner Rathaus überlebensgroß in Marmor übertragen worden war und noch 1894 ent-

hüllt wurde. Hier hatte man keine Borussia oder Germania aufs Postament gehoben. Die "Schiffahrt" stand im Kontext mit drei anderen Statuen, alle vier hatten die wichtigsten Gewerbe der Stadt zum Inhalt. Zur "Schiffahrt" gehörten die "Fischerei" (Brütt), der "Ackerbau" (Geyer) und der "Handel" (Breuer). Sie fanden ihre Aufstellung innerhalb des Rathauses und verbanden sich thematisch mit dem Schmuckprogramm an der Fassade. Ein Fries von 36 Reliefs erzählt die historische Entstehung der Stadt, zeigt ihre Entwicklung in Szenen allgemeiner Lebensvorgänge und bürgerlichen Berufen, sowie in geschichtlichen Geschehnissen anhand von Persönlichkeiten, wie Generälen, Philosophen, Künstlern. Das gesamte Programm verdeutlicht ein bürgerliches Ideengut, was auch der rote Backsteinbau unterstreicht. Dieses öffentliche, kommunale Gebäude verstand sich als Gegenpol zum Schloß und setzte sich damit bewußt von der Residenzstadt ab, Berlin interpretierte sich als bürgerliche Stadt.

Herters Freifigur (Abb. 86) ist in üppigen Formen nackt dargestellt. Eine Draperie, die sich zwischen dem linken Arm und dem Körper entwickelt, umfängt den linken Oberarm und Rücken und breitet sich dekorativ über den rechten Oberschenkel. Durch eine Taillengürtung wird sie in ihrer Lage gehalten. Die Schiffahrt steht auf einer Viereckplinthe vor einem Pfahl mit einem Ankerring, dahinter wird ein Anker sichtbar. Der Pfahl verliert nach unten die Form und läuft amorph-konisch aus. Das rechte Spielbein hat sie darauf erhöht zurückgestellt, was der Figur eine sehr ausgewogene Körperbewegung und kraftbewußte Entschlossenheit verleiht. Zwischen den Beinen ist kein Raum gegeben, sie schließen von der Wade an eng zusammen. Die rechte Hand hat sie auf ein mit Ornamenten verziertes Ruder gestützt, das seitlich hinter dem rechten Fuß auf der Plinthe aufsteht. Der Kopf ist nach rechts gewendet, und der Blick geht nach oben. Das

angekämmt lange Haar mit Mittelscheitel, das in einer Strähne über die rechte Schulter nach vorn fällt, wird mit einem Schilfkranz, wie eine Krone, geschmückt.

Von dieser Statue entstanden zwei Repliken - eine vergoldete Bronze wurde 1910 zur Großen Berliner Ausstellung als verkäuflich gemeldet, eine zweite sollte sich an Herters Haus in Ahlbeck befunden haben. ⁹⁸⁾

Belegen lassen sich zu diesem Motiv zwei in vielen Details variierende Darstellungen. Im Katalog Gladenbeck findet sich eine Replik, die in zwei Größen (26 cm + 55 1/2 cm mit Sockel) erscheint. Diese verkleinerte Nachbildung steht nun auf einer Rundplinthe (Abb. 87), sie hat das schilfbekrönte Haupt, das jetzt kurz geschnittenes Haar und einen deutlichen Stirnponny aufweist statt des Mittelscheitels, nach rechts gesenkt. Das rechte Spielbein ist hier mit Abstand zum Standbein frei seitlich neben den Pfahl gestellt, das Ruder wurde etwas auswärts gedreht, und kam nun unmittelbar vor dem rechten Fuß zur Auflage. Der Pfahl ist konzentrierter geformt, er läuft in der Replik nicht bis zum Spielbein vor, auch das am Pfahl befestigte Tau zieht sich nur in zwei Lagen bis hoch in die linke Hand der Figur, unter- und oberhalb des Ringes am Pfahl fehlen je eine Tauwindung und der Anker. Die letzte Veränderung hat Herter bei der Draperie angelegt, die zwischen den Oberschenkeln zur Hüfte aufstrebt, dort durch ein Band läuft und wieder fällt, um sich dann aus einer großen Faltenmulde heraus nach hinten bis hoch zum Hals zu entwickeln, den sie regelrecht hinterfängt, ohne wieder nach vorn zu kommen.

Die dritte Variante (Abb. 88) zeigt wieder die Viereckplinthe, einen massiven Pfahl, der bis an das Spielbein heranreicht, so daß die Schiffahrt mit der Ferse dagegenlehnt, Stand- und Spielbein

sind auch hier mit einem deutlichen Abstand gegeben, wobei in dieser Darstellung das Standbein im Bereich der Plinthe verbleibt. Das Ruder wurde mit Abstand vor den rechten Fuß gesetzt. Das Tau ist mehrere Male um den Pfahl geschlungen und kommt bei dieser Ausführung nicht in Kniehöhe, sondern in Wadenhöhe, hervor, läuft durch die linke Hand und zieht sich diesmal hinter dem Oberschenkel zum Pfahl zurück; Ring und Anker fehlen. Aus der großwallenden Draperie ist ein in geordnete Falten gelegtes Hüfttuch geworden, das durch ein Band gehalten wird und nicht mehr bis zum Hals aufstrebt. Die Kopfhaltung ist wie bei der Rathausfigur, sie blickt zur rechten Seite nach oben, die Haarbehandlung hat zwar auch den Mittelscheitel jener Allegorie, doch nicht die glatt zurückgekämmten Haare, sondern sie sind in üppigen Wellen als Kurzhaarfrisur angelegt, den Schilfkranz trägt auch sie.

Neben diesem Auftrag erhielt Herter von der Kunstkommission zur Ausschmückung der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche unter 12 anderen Bildhauern ⁹⁹⁾ der Zeit die Aufforderung, eine Vollfigur des "Herzog Albrecht von Brandenburg" herzustellen. Kaiser Wilhelm II. stiftete 1891 diesen Kirchenbau als Erinnerungstätte für seinen von ihm sehr verehrten Großvater Kaiser Wilhelm I. Von der Bedeutung dieses Projektes wurde die gesamte Bürgerschaft überzeugt, das Programm wurde zu ihrem Anliegen gemacht, indem man sie aufforderte, durch Spenden jeglicher Art mitzuhelfen. Auch von den Künstlern erwartete man "mäßige Preise" und rechnete auf ihren Patriotismus. Die Bauausführung war dem Königlichen Baurat Franz Schwechten, Berlin übertragen worden, der sich mit der Kommission zusammen um das Figurenprogramm kümmerte.

Nicht nur in den Namen der Kirche war ein immenser Anspruch gelegt, sondern auch der Statuenschmuck des allgemeinen Kirchenraumes beinhaltete eine wilhelminische Selbstdarstellung höchster Potenz, denn nur der Chorraum hatte ein christliches Programm; die vier Evangelisten mit Petrus und Paulus brachten Bezug zu Christus, Luther und Melanchthon symbolisierten die Gründung der protestantischen Kirche. Herzog Albrecht sollte im Kontext mit Königin Luise, Friedrich Wilhelm III. (beide von Erdmann-Encke), Friedrich Wilhelm IV. (Calandrelli), Elisabeth, Gemahlin Joachim I. (Brütt), Joachim II. (Breuer), Johann von Küstrin (Brunow), dem Großen Kurfürsten und seiner Gemahlin Luise Henriette (Siemering) und Johann Sigismund (Breuer) stehen. Alle Figuren waren Vertreter der Häuser Askanien und Hohenzollern, und dieses Programm hätte, wäre es realisiert worden, ein Stück Siegesallee vorweggenommen.

Seit November 1893 wurden auf den Komiteesitzungen die Standbilder des Kirchenraumes beschrieben, und man hatte sich entschlossen, die Statuen allmählich erstehen zu lassen und zwar "nur von bedeutenden Künstlern." ¹⁰⁰⁾ Zunächst sollten sie laut einer Aufstellung ¹⁰¹⁾ in Viertelgröße bis zum 7. Juli 1894 und in Halbgröße bis zum 1. November 1894 abgeliefert worden sein. Da man bis zur Einweihung der Kirche nur zwei oder drei Figuren in Marmor oder weißem Sandstein finanziell realisieren könnte, sollten die übrigen Statuen in natürlicher Größe (2 m) aus Gips zum 1. September 1895 aufgestellt werden, damit man danach entscheiden könnte, welche definitiv ausgeführt werden sollten. ¹⁰²⁾ Gesichert ist, daß Herter durch Schwechten ¹⁰³⁾ die Erstellung zur Viertelfigur übertragen wurde. Ob jedoch die Halbgröße zur Ausführung kam ist nicht belegt - die natürliche Größe wurde in keinem Fall gefertigt, weil 1895 vom Figurenprogramm der Finanzierung wegen Abstand genommen wurde. In

den Zeitschriften bediente man sich allerdings eines anderen Grundes, es "mußte nach vielen Versuchen aus künstlerischen Bedenken schließlich Abstand genommen werden, weil es bei den meisten sich fast als unmöglich herausstellte, sie (die Figur) dem Stile der Kirche anzupassen" ¹⁰⁴).

Herzog Albrecht von Brandenburg (1490 - 1568) war Hochmeister des Deutschen Ordens und erster Herzog von Preußen unter polnischer Lehnshoheit. Er führte die Reformation ein und gründete 1544 die Universität Königsberg.

Herter hatte Herzog Albrecht ganz zeitgenössisch konzipiert (Abb. 89), das Gewand ist entsprechend, d. h. im Stil der Spätrenaissance. Albrecht steht statuarisch auf dem rechten Bein, das linke als Spielbein ragt weit über die Plinthe hinaus, dahinter zwei Bücher, die den Humanisten ausweisen. Die Linke ist zum Glaubensgestus auf die Brust gelegt, die Rechte hält den Abendmahlskelch, ein Schwert hängt ihm zur Seite. Das gesenkte Haupt mit kurzen Haaren zeigt ein nicht mehr junges Gesicht mit Vollbart, die Augen blicken nachdenklich nach unten. Der Entwurf der Pfeilerstatue auf romanischer Konsole versprach einige Qualität und gutes Einfühlungsvermögen in eine frühere Epoche. Arbeiten mit historischem Sujet gab es neben einigen Antikenrezeptionen nur wenige im Oeuvre Ernst Herters.

Das Jahr 1895 gestaltete sich wieder sehr arbeitsreich für Herter, denn neben neuen Titeln und Aufträgen wurde auch über die Teilnahme an einem Wettbewerb berichtet. In der Hochschule für bildende Künste wird Ernst Herter zum Leiter des Bildhauersaales berufen, was ihm sicher mehr Möglichkeiten der Weitervermittlung einräumte als die Tätigkeit in einem Aktsaal, wo an Vorlagen studiert wurde, und freie Schöpfung nicht das Hauptanliegen war.

Aus seinem großen Programm war die Flußgöttin (Havel) für die Lange Brücke Potsdam fertig geworden, die man schon 1893 als Modell auf der Ausstellung sehen konnte. Sie hatte als Platz das letzte Postament der westlichen Brüstung am Anfang der Havelbrücke erhalten, dort wo sie mit leichtem Bogen zum Lustgarten hin ausschwang und "den Podest der zum Flusse hinabführenden Treppe einnimmt." 105)

Ein weiterer Titel "Husar", der mit der Langen Brücke in Verbindung zu bringen ist, wurde im Münchner Glaspalast als verkäuflich ausgestellt. Der "Pifferaro" und ein "Friedrich der Große" waren noch zu sehen, doch leider ohne Angabe, ob es sich bei dieser Friedrich-Figur um eine Replik oder um das Hilfsmodell der Breslauer (von 1890) handelte, oder um eine neue Konzeption einer Statue, die 1912 auf der Königlichen Akademieausstellung wieder erschien.

Selbst auf die Große Berliner Ausstellung entsandte Herter noch sieben Arbeiten, von denen fünf sich mit neuen Themen beschäftigten. Dreimal ein Kaiser im Relief - Friedrich III., Wilhelm II., Wilhelm I.; daneben ein Gipsrelief "Nord- und Ostsee" für die Supraporte der Dreikaiserhalle von Kiel-Holtenau.

Neben diesem Komplex war noch eine typische Herter-Büste im naturalistischen Zeitstil zu sehen. Dargestellt ist der Senator Dr. Klügmann (Abb. 90) in abgeflachtem Brustabschnitt mit kurzem Armansatz; die Büste sitzt auf einem vorn volutenartig ausschwingendem Sockel, in dessen Zentrum die Justitia im Relief erscheint. Der Senator trägt Zeittracht, Hemd, Krawatte, Rock. Das Gesicht ist nicht mehr jung, mit starken Backenknochen, Augenfältchen, Nasenwurzelfalten, Schnauz- und Kinnbart ist es äußerst ausdrucksstark und veristisch angelegt. Über

der hohen Stirn liegen die Haare sauber angebürstet mit einem Seitenscheitel und lassen die Ohren frei.

Bei den eingereichten drei Kaiserreliefs konnte es sich 1895 eigentlich nur um die Medaillons handeln, die Herter für die Dreikaiserhalle im Leuchtturm Kiel-Holtenau arbeitete, und die alle drei signiert waren: E. HERTER: BERLIN 1894. Unterstützt wird diese Annahme durch das Erscheinen des "Nord- Ostsee-Reliefs" auf dieser Ausstellung, das in gleicher Zeit wie die Kaiser-Reliefs für Kiel-Holtenau entstand.

Das Relief (Abb. 91/92) als überhöhter Halbbogen zeigt links die Ostsee, hinter ihr die Dreikaiserhalle. Sie steckt mit ihrem Fischleib in einem Netz und reicht der Nordsee (links) die Hand zur Vereinigung, die auch durch das darunter zusammenfließende Meer symbolisiert wird. Die Nordsee ist frei, d. h. ohne Netz, sie läßt den geschuppten Nixenkörper sehen, an dem Krebse und anderes Getier hängen, ein Seehund sieht unter ihrem sehr bewegten Schwanz hervor. Sie scheint wilder, kriegerischer, denn ihr wurde für die linke Hand als Attribut eine Harpune beigegeben, hinter ihr wie bei der Ostsee im bas-relief der Brunsbütteler Leuchtturm. Ihr Haar flattert im Winde, auch die Bewegung des Körpers scheint agiler als die der ruhig abwartenden Ostsee. Das Relief zeigt Herters technisches Können, seine besondere Fähigkeit, Vorder- und Hintergrund in feinsten Übergängen gegeneinander abzustufen. Von vollplastischen Körperteilen der Frauen gelangt er bis zum bas-relief, das beinahe bildhaft erscheint, das Ambiente ist stets integriert, die Figuren sind nicht in einen Rahmen vor einen unkontorierten Grund gesetzt. Sehr deutlich kann man die Technik der Abstufung an der Harpune der Nordsee erkennen, die zunächst von der Hüfte nach hinten, noch ganz herausgehoben ist, dann als flacheres Relief nach dem Kör-

per wieder hervortritt, und deren Spitze kaum noch erhaben ist.

Die Auffassung ist malerisch und bewegt, schon absolut der späten Zeit entsprechend. Mit diesem Relief schmückte Herter die Balkonbrüstung seines Ahlbecker Hauses (Abb. 93).

Das Innere der kleinen achteckigen Dreikaiserhalle zeigt an drei Wänden in einem Mosaik-Tympanonfeld, das mit Lorbeer, Eichenlaub und Schleifen geschmückt ist, je das Medaillonrelief eines Kaisers. Dem Eingang vis-à-vis befindet sich das Bildnis Kaiser Wilhelm I. (Abb. 94) im Rechtsprofil mit Uniform, Mantel und einem Orden. An der Wand darunter ist eine Bronzetafel befestigt, auf der folgender Text steht: "SEINE MAJESTÄT/
KAISER WILHELM I./ LEGTE DEN GRUNDSTEIN/ ZUM
NORD-OSTSEEKANAL/ AM 3. JUNI 1887/ UND BEGLEITE-
TE SEINE/ HAMMERSCHLAEGE/ MIT DEN WORTEN:/ "ZUR
EHRE DEUTSCHLANDS,/ ZU SEINEM/ IMMERWAEHRENDEN
WOHLE/ ZUR GROESSE UND MACHT/ DES REICHES".

Links von ihm ist das Relief Kaiser Friedrich III. (Abb. 95) ebenfalls im Rechtsprofil mit Uniform, Mantel und Orden gegeben. Auf der Tafel ist zu lesen: "UNTER DER REGIERUNG/
SEINER MAJESTÄT/ KAISER FRIEDRICH III./ WURDE IM
MAI 1888/ MIT DER HERSTELLUNG/ DES KANALBETTES
BEGONNEN/ EIN SCHMERZLICHES GESCHICK/ VERGOENN-
TE IHM NICHT/ DIE VOLLENDUNG DES WERKES/ ZU
SCHAUEN."

An der Nordwand (rechts) im Linksprofil, zu Kaiser Wilhelm I. sehend, das Bildnis Kaiser Wilhelm II. (Abb. 96), auch er trägt Uniform, Mantel und einen Orden. Die Inschrift lautet: "SEINE

MAJESTÄT/ KAISER WILHELM I./ LEGTE BEI DER FEIER-
LICHEN EROEFFNUNG DES KANALS/ AM 21. JUNI 1895/
DEN GRUNDSTEIN FUER DAS AUF DIESEM HUEGEL/ ER-
RICHTETE STANDBILD/ SEINER MAJESTÄT/ KAISER WIL-
HELM DES GROSSEN/ UND BEGLEITETE SEINE HAMMER-
SCHLAEGE MIT DEN WORTEN/ "ZUM GEDAECHTNIS/ KAI-
SER WILHELM I. DES GROSSEN/ TAUFTE ICH DICH/ KAI-
SER-WILHELM-KANAL/ ZUM RUHME DES DEUTSCHEN
REICHS,/ ZUR WOHLFAHRT ALLER NATIONEN."

Die Portraits der drei Kaiser sind naturgetreu, die Reliefs sind
als kurze Schulterabschnitte gegeben, die Mantelkragen und Or-
den läßt Herter bis auf den Reliefrand ragen.

Diese Kaiserportraits hatte Herter auf der Eröffnungsmedaille
des Nord-Ostsee-Kanals zu einem Motiv zusammengefaßt und
das Supraportenthema für die Rückseite verwendet. Auf einer
nach dem Wachs gefertigten Schülerzeichnung (Abb. 97/98), die
Kaiser Wilhelm II. zur Ansicht erhielt, hatte er seine Änderungs-
wünsche an den Rand geschrieben, die dann auch ins Original
übernommen wurden.

Das Avers der Medaille (Abb. 99) zeigt die drei Kaiser in län-
gerem Büstenabschnitt, ohne Mantel, nur in Uniform mit dem
Orden, denn der Kaiser hatte angemerkt: "---; die Köpfe müssen
ähnlicher und ohne Mäntel einfach im Hintergrunde verlaufen."
Kaiser Wilhelm I. im Rechtsprofil nimmt das Zentrum der obe-
ren Hälfte ein und wird von Friedrich III. (links) und Kaiser Wil-
helm II. (rechts) unterfangen, die durch ein gekröntes Wappen-
schild mit Reichsadler verbunden sind. Der Schild ruht auf zwei
Palmenzweigen, ist von einer Kette umkränzt, deren Enden zur
Krone hin mit Lorbeer besetzt sind. Am linken Medaillenrand

erscheint auf einem Eichenzweig ein Wappen mit dem preußischen Adler, rechts ist auf einem Lorbeerzweig der Hohenzollernschild gezeichnet. Auch das entspricht den Änderungswünschen, denn Wilhelm II. schrieb an die Seite der Zeichnung: "Wappenschilder einfach mit geraden Rändern; Adler heraldisch nicht richtig; Vorlage vom Heroldsamt geben lassen. Krone etwas größer und breiter mit Bändern." Die Schilder sind im Original ohne Einbuchtung, und die alte Kaiserkrone ist so breit wie das Wappen geworden, nur der Bänderwunsch wurde bescheiden gehandhabt, Herter gab Lorbeer dazu. Als Revers (Abb. 100) ist bis auf den Kopfschmuck der Nixen exakt das Supraportenthema übernommen worden, unter dessen Abschnitt das Wappen von Holstein, Schleswig und Lauenburg gestellt ist. Beigaben sind Lorbeer- und Eichenzweige, ein Anker, ein Merkurstab und zu beiden Seiten flattert ein Spruchband mit der Inschrift "NAVIGARE" (li.) und "NECESSE EST" (re.). Oben um die Medaille läuft der Text "beg: 1887 + NORD-OSTSEE-CANAL + 1895 vollt.". Die Nordsee war im Entwurf mit einem Sternenkranz geschmückt, zu dem der Kaiser anmerkte: "wünsche Navale Corona", und zur Ostsee, die einen einfachen Kranz trug, schrieb er: "Kranz aus Wasserblumen", außerdem meinte er noch, "Armspangen als Schmuck sind wünschenswerth". Die Änderungen hatte Herter ins Original übertragen, nur der Wasserblumenkranz ist etwas diademartig geraten. Beide Künstler, der Bildhauer und der Königliche Münzmedailleur Otto Schultz, hatten die Medaille signiert. ¹⁰⁶⁾

Auf derselben Kunstaussstellung 1895 befanden sich noch die Gipsmodelle zum Kaiser Wilhelm I.-Denkmal für Potsdam und zum Loreley-Brunnen für New-York. Das Motiv mit der Loreley als Zentralthema war höchstwahrscheinlich 1895 zum erstenmal auf der Ausstellung zu sehen, obwohl dieser Entwurf als zweite Idee 1889 bereits existierte. Aber damals kam stattdessen das Modell

des sitzenden Heine auf die Große Berliner Ausstellung, der zu jener Zeit als Erstentwurf gemacht war.

In diesem Jahr wurde Herter das erstmal als Ersatzmann neben Manzel und Eberlein für die Bildhauer in die Jury der Aufnahme- und Anordnungskommission der Berliner Kunstaussstellung gewählt.

Von 1895 zu 1896 fand ein Wettbewerb für ein Helmholtz-Denkmal statt, zu dem Herter mit Otto Lessing, Gerhard Janensch, Walter Schott und Karl Pracht zusammen aufgefordert wurde, einen Entwurf einzureichen. Für die Ausführung standen 70 000 Mark zur Verfügung. Angeregt hatte das Projekt der Kaiser, der als erster 10 000 Mark spendete, das restliche Geld kam aus allen Teilen der Welt zusammen. Den Künstlern wurde als Honorar je 1 000 Mark für die Skizze bezahlt. Vom 1. bis 15. November 1896 konnten die Entwürfe im Uhrensaal der königlichen Akademie der Künste Berlin besichtigt werden. Die eingegangenen Modelle entsprachen so wenig der Vorstellung des Komitees, daß eine engere Konkurrenz zwischen Lessing, Janensch und Herter beschlossen wurde. Ernst Herter gewann den Wettbewerb und bekam 1897 auch die Ausführung des Helmholtz-Denkmals für den Vorgarten der Universität Berlin übertragen.

Als 1895/96 die steinerne "Von der Heydt-Brücke" (Abb. 101) erstellt wurde - sie ersetzte eine alte Holzkonstruktion - erhielt Herter von der Stadt Berlin den Auftrag, Figurenschmuck für den Neubau zu entwerfen, der in den ersten Monaten 1896 ausgeführt wurde. Den Namen gab ihr der aus Elberfeldt stammende preußische Staatsmann August von der Heydt, der seit Juni 1884 in Berlin tätig war.

Für die vier Eckpostamente modellierte Herter Nixen und Tritone auf Schiffsschnäbeln über steinernen Wellen, als Galionsfigur am Bug stellte er Delphinköpfe aus rotem Mainsandstein dar. Eine Nixe und ein Triton aus Bronze sind sich an jedem Brückenende jederseits der Straße zugewendet, das Pendant findet sich jeweils diagonal auf der anderen Brückenseite, was besagt, daß jede Figur nur einmal entworfen werden mußte. Hier hatte Herter wieder den rechtwinkligen Dreiecksaufbau gewählt, wobei der rechte Winkel bei den Nereiden bei "b" und bei den Tritonen bei "a" lag. Die Nixe (Abb. 102), deren einer Fischschwanz schön geschwungen an dem Bootskörper heruntergleitet, sitzt auf einer faltigen Draperie, an der Wasserlilienblätter, Schilf und Tang hängen. Sie stützt sich mit der Linken auf dem Delphinkopf ab und hat mit der Rechten ein Muschelhorn zum Munde geführt, auf dem sie bläst, um den Nix zu locken. Der Körper ist nackt, das lange Haar hat sie mit Seerosen und Schilfblättern geschmückt.

Der Triton (Abb. 103), ein muskelstarker Mann, trägt ein Ruder auf der rechten Schulter, an dem Seegrass hängt. Über die Brust läuft ein Strick zur rechten Hüfte, an welchem große Fische, Muscheln, Seegrass und Wasserpflanzen zu sehen sind. Auch er ist nackt, sein breitknochiges Gesicht ziert ein kleiner Schnurrbart, die wilden Haare fallen bis in die Stirn. Motive dieser Art scheinen Herter zu liegen, denn diese zwei Figuren sind in lustiger, ansprechender Weise konzipiert, ein formaler Wohlklang läßt sich erkennen, wie schon bei seinem "Seltenen Fang". In der Berichterstattung empfand man die Komposition ebenfalls als gelungen, jedoch setzte die Kritik an zwei anderen Punkten an. Man fragte sich nämlich, ob "zwei derartige kolossale meererzeugte Fabelwesen, die sich die Phantasie nur aus dem Gischt und Schaum der wogenden See auftauchend vorstellen kann, wirk-

lich der richtig gewählte Schmuck für eine Brücke über so stilles, mattschleichendes, schmales Kanälchen seien, ---." Den zweiten Mangel sah der Schreiber in der Wiederholung der Paare, was auf ihn "keinen glücklichen Eindruck" machte, doch er sagte fairer Weise, "der Bildhauer freilich trägt keine Schuld daran".¹⁰⁷⁾

Im Jahr 1896 erhielt Herter vier Staatsaufträge, und war wieder mit Manzel in die Jury der Internationalen Kunstausstellung Berlin für die Akademie entsendet. Zur zweihundertsten Jubiläumsfeier der Akademie der Künste am 2. Mai wurde Ernst Herter vom Kaiser der "Rote Adler-Orden 4. Klasse" verliehen.

1895 war sein Freund, der Maler Robert Warthmüller, verstorben, mit dem er gemeinsam in der Buchenstraße 3 gewohnt hatte. Freunde und Verehrer ließen ihm 1896 ein Grabrelief auf dem 12 Apostel Friedhof, Berlin, errichten, dessen Ausführung Herter übernahm.¹⁰⁸⁾ Es ist ein Hochrechteck (Abb. 104), in dem im oberen Drittel das Medaillonbildnis des 36-jährigen Malers im Dreiviertelprofil von Lorbeerzweigen umrankt abgebildet ist. Er trägt Hemd, Krawatte und Rock der Zeit, das volle Haar ist gescheitelt und kommt rechts ein wenig in die Stirn, ein schmaler Oberlippenbart zierte das Gesicht. Unter dem Medaillon sitzt auf einem Sockel ein trauernder weiblicher Genius. Er ist in rechter Seitenansicht als lebensgroße Ganzfigur mit gesenktem Haupt gegeben und stellt eine Personifikation der Malerei dar. Sie ist nackt, nur eine Draperie fällt über die Oberschenkel und entwickelt sich bis zum Boden hin über den Rand hinaus. In der Linken hält sie die Attribute Palette und Pinsel, die herabhängende Rechte trägt Lorbeerzweige. Wieder ist sehr eindrucksvoll zu beobachten, wie Herter vom plastischen Vollrund über das Hochrelief bis zum Flachrelief gelangt. Die Stilauffassung des Körpers und das realistische Medaillon zeigen deutlich die

späte Zeit, auch wenn das über die Schenkel des Genius geworfene Tuch sich in seiner strengen Faltenordnung ein wenig herausnimmt.

Dieses Grabmal vertritt den im Neubarock üblich werdenden Typus, Kombination einer Stele mit trauerndem Genius. Denn neben der antiken Stele mit Medaillon kulminieren in dieser Zeit die Darstellungen im Engel oder trauernder Frau am Grabe, sowie in der Büste des Verstorbenen mit begleitenden Tondi, die Familienmitglieder zeigen oder in allegorischen Szenen das Werk desjenigen beleuchten. Herter hat für das Grabrelief wohl den Typus "Trauernder Genius" gewählt, ihn aber mit dem Medaillonbildnis verbunden und ihm nicht die üblichen Attribute, Todesfackel oder Mohn, beigegeben. Er illustriert mit seinem realen Handwerkszeug den Künstler und ehrt ihn durch Lorbeerzweige. Auch daß der Engel zu einer nackten Sitzfigur wurde, ist nicht mehr verbindlich für die späte Zeit.

In diesem Jahr arbeitete Herter auch für zwei Wettbewerbe. Er beteiligte sich an dem von 1895 bis 1898 vom Kaiser zur Förderung des Studiums der klassischen Kunst unter den Künstlern Deutschlands veranstalteten Wettbewerb zur Ergänzung des antiken Torsos einer tanzenden Mänade des königlichen Museums Berlin.¹⁰⁹⁾ Der Abguß der teilweise ergänzten Figur konnte von den Künstlern zum Vorzugspreis von 30 Mark erstanden werden. Die Ergänzungen wurden durch dunklere Färbung kenntlich gemacht, und sie waren im Wettbewerb für den Bildhauer nicht bindend. Dreizehn Künstler hatten sich beteiligt, doch der Kaiser sah die gestellte Aufgabe in ihrer Bedeutung nicht richtig erfaßt und nahm von der Verteilung der ausgesetzten Preise (zwei) von 2 000 Mark Abstand. Er bestimmte, daß dieselbe Aufgabe für das kommende Jahr mit 3 000 Mark wieder anzusetzen wäre. Das

Ergebnis sollte dann am 27. Januar 1897 verkündet werden. Über die eingegangenen Werke entschied Wilhelm II. und ließ sie nach zwei Wochen öffentlich ausstellen. Diesmal nahmen 32 Künstler teil, Begas und Schaper liefen außer Konkurrenz, fanden aber keine Anerkennung. Doch auch 1897 meinte der Kaiser: "Die bei der General-Verwaltung der königlichen Museen --- eingelieferten Konkurrenzarbeiten --- haben die gestellte Aufgabe in vollem Umfange nicht gelöst, so dass ich den in meinem Erlasse vom 27. Januar vorigen Jahres aus meiner Schatulle ausgesetzten Preis von 3 000 Mark nicht habe zuerteilen können. Ich habe aber eine Verteilung des Preises für die drei besten Arbeiten beschlossen und meine Schatullverwaltung angewiesen, den Bildhauern Hans von Glümer, Professor Ernst Herter und August Kraus, sämtlich zu Berlin, je 1 000 M. zu zahlen. Zugleich bestimme ich, dass die drei genannten Künstler zu einer engeren Konkurrenz für dieselbe Aufgabe veranlasst werden, und behalte ich mir vor, falls aus dieser Konkurrenz eine völlig befriedigende Arbeit hervorgehen wird, diese durch den Sieger in Marmor ausführen zu lassen." ¹¹⁰⁾ Die nicht erhaltenen Entwürfe sind nur in Illustrationen überliefert. ¹¹¹⁾

Bis zum 15. Januar 1898 waren die neuen Entwürfe einzureichen, aber keiner der drei Konkurrenzteilnehmer gewann; Begas erhielt den Auftrag. Wilhelm II. hatte mit Reinhold Begas wieder seinen Künstler gewählt, denn kein anderer als er restaurierte den Pergamon Altar. Auch für den sogenannten "Schönen Kopf" aus Pergamon war 1895 ein Wettbewerb ausgeschrieben worden. Unter Wilhelm II. erwarb und ergänzte man also hellenistische Kunstwerke, denn er, der sich als Mäzen der Kunst betrachtete, hielt sich selbstverständlich befähigt, auch Hellenistisches zu beurteilen. Und darum konnte nach seiner Meinung keiner die Aufgabe besser bewältigen als die Berliner Bildhauerschule,

deren Entwicklung er mit eigenen Impulsen zu fördern glaubte.

Am Torso der Mänade (Abb. 105) waren der Kopf, der linke Fuß und die Arme zu ergänzen. Herter gab seiner 1897 konzipierten Figur (Abb. 106), die bacchantisch an den Festen des Dionysus teilnimmt, einen etwas nach links hinten geneigten Kopf, die nach oben schwingenden Arme halten eine Doppelflöte, deren Spiel durch die Gestik der Finger ausgedrückt wird. Ein weiterer Unterschied zu den beiden anderen Arbeiten besteht in der Gestaltung des Sockels und der Schallbecken, außerdem hat er "die Stütze über der Brust einfach als nicht vorhanden betrachtet und sich damit über den einzigen festen Anhaltspunkt, der am erhaltenen Werk selbst für die Ergänzung der Arme gegeben ist, hinweggesetzt". ¹¹²⁾

August Kraus setzt den Kopf frontal (Abb. 107), läßt den rechten Arm höher schwingen als den linken, in den Händen hält sie kastagnettenähnliche Gebilde. Bei Hans von Glümer (Abb. 108) wird der Kopf sehr weit in den Nacken gezogen, die Arme und Hände deuten überstark eine tänzerische Bewegung an.

Dieser Wettbewerb gab anderen Bildhauern Anregung, ein solches Thema aufzunehmen und in ihre Formensprache umzusetzen. So findet sich im Nachlaß Ernst Segers ein Hinweis, daß er in seiner "Tanzenden Mänade" (1895 - 97) diesem Wettbewerb gefolgt sei, und auch Fritz Klimsch scheint seine "Tänzerin" (1898 National Galerie Berlin DDR) motivisch daher zu beziehen. ¹¹³⁾

Der zweite Wettbewerb fand Mitte des Jahres 1896 für ein Bismarck-Denkmal in Wiesbaden statt, an dem Herter mit acht anderen Bildhauern teilnahm (s. Kapitel S.183 ff.). Dieser Entwurf

war 1896 neben dem "Meertyrann" in Bronze und einem "Bildnisrelief" in Gips zu sehen. Da die ersten Entwürfe nicht gefielen, wurde eine engere Konkurrenz unter vier Künstlern ausgeschrieben, zu denen auch Herter zählte. Im Januar 1897 gewann er die Ausschreibung und erhielt im März den Vertrag. Am 9. Oktober 1898 wurde das Denkmal in Wiesbaden feierlich enthüllt (Abb. 109 - 120).

Ein zweiter Staatsauftrag wurde ihm 1896 für die Ausführung eines Standbildes des Adolf von Motz, dem Begründer des Zollvereins, an der Fassade der Provinzial-Steuerdirektion in Berlin erteilt. Zwei Nischen im ersten Geschoß der Seitenrisalite sollten mit der Statue des Finanzministers Maaßen und mit der von Motz ausgeschmückt werden, wobei Hundrieser den Auftrag für Maaßen erhielt.

An der Figur Motz (Abb. 121) zeigte uns Herter noch einmal, was er formal aus seiner Ausbildung mitgenommen hatte, und daß er neben dem Neubarock auch in historisierender Manier arbeiten konnte. Möglich, daß Herter durch die Lebensdaten von Motz inspiriert, ihn in Zeitatmosphäre und dem Gewand des Rokoko darstellte. Motz trägt Schnallenschuhe, die Kniehose, kurze Weste, Hemd mit Rüschen an den Ärmeln, Jabot und Mantel. Er steht auf einer Treppe, hinter ihm rechts ein Pfeiler, der mit einem Löwenkopf geschmückt ist. Den rechten Arm stützt er auf, die Rechte hält eine Schriftrolle, die Linke ist wie zu einem Redegestus geöffnet, trotzdem wird das Ganze von einer ausdrucksstarken Ruhe überlagert. Das Gesicht ist zu einem schönen Idealportrait geworden.

Ein dritter Staatsauftrag wurde ihm für das seit 1895 angelaufene immense Figurenprogramm der Siegesallee zuteil, dessen Finan-

zierung Kaiser Wilhelm II. am 27. Januar 1895 aus seiner Schatulle gespendet hatte. Bei diesem Projekt handelte es sich um die Darstellung der historischen Entwicklung Preußens, die mit Albrecht dem Bären (von Walter Schott) begann und mit Wilhelm I. (von Reinhold Begas) endete. Alle 32 Gruppen sind nach dem gleichen architektonischen Schema aufgebaut: eine Halbrundbank, in die die Büsten zweier wichtiger Persönlichkeiten auf Sockeln integriert waren. In die Mitte des Halbrunds kam die Statue des jeweiligen Herrschers der darzustellenden Epoche. Eine einzige Ausnahme gab es in der Anlage von Max Baumbach, dort standen zwei Hauptfiguren (Johann I. und Otto III.) auf einem Postament. Die dekorative Ausschmückung wurde dem Zeitstilcharakter der Figuren angepaßt, wobei den Künstlern unter dieser Sicht für die Gestaltung des monumentalen Beiwerks, der Friese, Simse, Sockel und Lehnen der Bänke, freie Hand gelassen wurde. Die Sockelhöhe für alle Standbilder war auf 1,5 m und die Figurenhöhe auf 2,5 m festgelegt. Die Büsten und Ganzfiguren wurden in Carrara punktiert. Die Enthüllungen gingen nicht der Reihe nach, sondern nach ihrer Fertigstellung. Sie wurden festlich begangen, der Kaiser war stets zugegen, sowie der beteiligte Künstler, den der Kaiser zuvor in seinem Atelier aufgesucht und die Arbeit abgenommen hatte. Die erste Enthüllung fand am 22. 3. 1898 statt, die letzte am 18. 12. 1901. Herters Programm wurde als zehntes am 7. 11. 1899 eingeweiht. Er hatte die Aufgabe, Markgraf Ludwig den Älteren (1324 - 51) aus der zweiten Dynastie der Wittelsbacher darzustellen. Als Assistenzfiguren konzipierte Herter Johann von Buch und Burggraf Johann II. von Nürnberg. Für Ludwig und Johann von Buch hatte er keine Vorlagen, von Johann II. lag ihm ein ziemlich rohes Steinbildwerk aus dem Hohenzollernmuseum vor.

Bei seinem Besuch im Atelier sagte der Kaiser zu Herter: "Es war ein unverbesserlicher Raufbold, stellen sie ihn darum nur auch recht herausfordernd dar." ¹¹⁴⁾ Modelliert hat ihn dann der Bildhauer als jungen, bartlosen Mann (Abb. 122), der kampfeslustig den Streitkolben, der als Löwenkopf ausgebildet ist, in der Rechten hält. Die Brust wird durch ein Lederkoller mit aufgenähten Harnischblechen, die ein Löwenemblem tragen, geschützt. Der über die Schulter zurückgeschlagene lange Mantel läßt auf den Armen das Kettenhemd erkennen. Auf dem Kopf sitzt der Eisenhut, unter dem das lange Haar herausieht. Die Linke faßt den Wappenschild, der am Wehrgehänge befestigt ist. Rechts von Ludwig steht die Halbbüste des Kanzlers Johann von Buch, der in Bologna studiert hatte, und erster Repräsentant einer neuen Bildungsgeneration war. Er verfaßte im Sachsenspiegel Richtlinien für das Prozeßverfahren in Land- und Staatsrecht. Das Gesicht ist das eines nicht mehr jungen Mannes mit langem Bart. Als Attribute seiner Bildung und Stellung trägt er Feder, Buch und Gelehrtenhut, dessen endgültige Gestaltung durch einen Änderungswunsch Wilhelm II. zustande kam: "Nur eins lieber Herter. Die Mütze da, die Johann von Buch trägt, die muss fort. Sie steht ihm zwar gut, und es ist Schade drum, aber - solche Mützen hat man erst viel später getragen, so um die Reformation herum, und das können wir doch nicht thun." ¹¹⁴⁾

Johann II. von Nürnberg war der erste Zoller, der 1345 in die Mark kam, um sie als Vertreter Ludwigs I. zu verwalten. Die Physiognomie ist die eines alten Mannes mit Bart, er trägt Kettenhemd, Lederwams und Mantel. Auf dem Kopf ein Batwát, ein gepolstertes Mützchen, das Ritter gegen den Druck des Helmes trugen, den er in der Rechten hält. Die alles umgebende Marmorbank in frühgotischer Form ist mit einem Weinlaubfries geschmückt, der vielleicht an das von Ludwig eroberte rebenreiche

Tirol erinnern sollte, und wird vorn durch zwei stilisierte Adler abgeschlossen, über denen als Bekrönung der Lehne die deutsche Kaiserkrone sitzt.

Neben Schaper und Manzel bekam auch Herter als einer der Ersten den Auftrag, zwei Statuen für den Berliner Dom herzustellen. Für die Westfassade sollte er die Apostel Jacobus den Älteren und Paulus modellieren. Herter legte beide neubarock an; Jacobus major (Abb. 123), der Bruder des Johannes, ist als Pilger durch den Pilgerstab und Hut ausgewiesen. Er trägt ein härenes Gewand und darüber einen großzügig, faltenstarken Mantel, der über den linken Arm geworfen lang ausläuft, die linke Hand umfaßt den Pilgerstab. Die Rechte trägt ein Bündel mit Schriftrollen. Das Gesicht ist markig in den Zügen, mit gewelltem Haar, das unter dem Pilgerhut hervorsieht, und langem Bart. Die Figur schreitet aus, sie ist in der Bewegung des Gehens eingefangen. Paulus (Abb. 124) dagegen verharret statuarisch, er hat das linke Bein, das Spielbein, etwas erhöht auf einen Stein gestellt und unterstützt so die auf der Hüfte gelagerten Schriften, die aufgeschlagen von der ausgestreckten Linken gehalten werden. Die Rechte umschließt den Kreuzgriff des Schwertes, das Attribut des Paulus. Über dem Untergewand trägt er einen flattrigen Mantel, der geneigte Kopf sieht auf die Schriften. Die hohe Stirn wird nur noch von einem Haarkranz umgeben, der Vollbart unterstreicht das nicht mehr junge Gesicht.

Die Aufträge für die Denkmäler "Kaiser Wilhelm I." in Kiel-Holtenau am Nord-Ostsee-Kanal und "Bismarck" in Wiesbaden wurden ihm im nächsten Jahr 1897 durch einen Vertrag endgültig übergeben. Ein weiterer Auftrag ging ihm aus Preußisch Holland (Paslek) zu, wo man im November 1896 einen Ausschuß für ein Kreis-Kriegerdenkmal gebildet hatte, der Anfang 1897 bei Herter

das Büstendenkmal Kaiser Wilhelm I. bestellte, das 9 300 Mark kostete. Die Grundsteinlegung fand am 22. März 1897 statt, und die Enthüllung war am 29. September des gleichen Jahres.

Auf einem gestuften Unterbau (Abb. 125) steht in Obeliskform ein Granitsockel, der im oberen Teil ein Eisernes Kreuz zeigt; darunter die Inschrift: DEM ANDENKEN/ WILHELM I./ UND SEINER GETREUEN/ KRIEGER/ 1864-1866-1870'71/. Im unteren Teil sitzt ein nach oben gerundetes Relief mit der Szene des mit einem Drachen kämpfenden Ritter Georg. Die Ecken werden von Helmen und Tschakos der verschiedenen Heeresteile geschmückt, Lorbeer zieht sich als Girlande zwischen den Helmen. Die Kolossalbüste zeigt den Kaiser in Uniform mit dem Hermelinmantel, der über den Büstensockel bis auf den Granitobelisk verläuft. Das naturalistisch gegebene Gesicht Wilhelm I. blickt fest geradeaus, das Haupt ist ohne Kopfbedeckung geblieben. Die so zeittypische Büste auf hohem Postament kam auf dem Marktplatz zur Aufstellung.

Gleichzeitig veranstalteten der Verein Deutscher Eisenhüttenleute und die nordwestliche Gruppe des Vereins Deutscher Eisen- und Stahlindustrieller einen Wettbewerb für ein Krupp-Standbild für die Technische Hochschule Berlin. Parallel mit diesem Wettbewerb lief noch einer des Vereins Deutscher Ingenieure für ein Siemens-Denkmal. An beiden Ausschreibungen beteiligte sich Herter mit einem Entwurf, wobei man ihm die Ausführung des Krupp 1898 übertrug, der dann zur Hundertjahrfeier der Technischen Hochschule 1899 feierlich enthüllt wurde (s. Kapitel S. 273 ff. und Abb. 126 - 131).

Von Mai bis Oktober 1897 waren Herter, Manzel und Baumbach von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Akade-

mie der Künste in die Aufnahme- und Anordnungskommission für die Große Berliner Kunstausstellung delegiert. Von Herter war nur das "Grabrelief Robert Warthmüllers" in Bronze zu sehen.

Im Jahr 1898 entstanden kaum neue Arbeiten, denn Herter hatte mit den laufenden Aufträgen ausreichend zu tun: Das Kriegerdenkmal für Brüssel (Abb. 132), das im Sommer in Anwesenheit Herters enthüllt wurde, das Bismarck-Denkmal für Wiesbaden, welches im Oktober eingeweiht werden sollte. Daneben liefen die Siegesalleegruppe, das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal für Potsdam und Holtenau, sowie die Helmholtzstatue, die gerade in Laas punktiert wurde.

So waren auch auf der Großen Berliner Kunstausstellung, zu der Herter als Ersatzmann in der Ausstellungskommission benannt war, nur das Modell zum "Bismarck-Denkmal", eine "Bismarckstatuette", wieder das Gipsmodell zum "Seltenen Fang" und die vier Soldatenfiguren der Langen-Brücke Potsdam in Zinkbronze als verkleinerte Repliken zu sehen.

Ein neuer Auftrag kam von der Akademie hinzu, die zum 100. Jubiläum des Berliner Politechnikums (TH) eine Bronzegruppe "Künste, der Technik huldigend" für die Aula stiften wollte. Herters Entwurf hatte die volle Billigung der Akademie gefunden; das Modell war ein Geschenk des Künstlers. Diese Arbeit war neben der Statue Krupps sein zweiter Beitrag zum Geburtstag der Technischen Hochschule.

Es ist eine Dreierkomposition (Abb. 133), in der Mitte als Sitzfigur die Personifikation der Technik, die, den Kopf geneigt, damit beschäftigt ist, mit einem Zirkel Maße aufs Papier zu brin-

gen. Haar und Kleidung sind antikisierend gezeichnet, ein üppiges faltenreiches Gewand umschließt die rundlichen Körperformen; der linke Fuß ist auf einen Amboß gestellt. Zur Seite sind ihr die Gestalten der Malerei und der Musik gegeben. Die Malerei links trägt als Attribute Palette und Pinsel, mit der Rechten hält sie einen offenen Lorbeerkranz in krönender Geste über dem Kopf der Technik. Ein Tuch ist ihr über die rechte Schulter geworfen, es entwickelt sich in schönem Faltenwurf bis auf den Boden und läßt die linke Brust und das rechte Bein frei. Die Haartracht mit Wellen und Nackenknoten ist ganz modern; die Körperformen sind etwas weniger kompakt als die der Technik. Sehr versonnen begleitet die Personifikation der Musik ihren Gesang mit der Geige. Sie trägt in der Taille ein gegürtetes Tuch, das straff und faltenarm um die Hüften sitzt. Das Haar ist schön gelegt mit im Nacken herunterhängenden Locken. Sie ist sehr zart, sehr schlank gehalten.

Eine laute Formsprache ist an der Gruppe nicht zitiert, jegliches Pathos fehlt, die antikisierend gewandeten Frauen in ihrer körperlichen Idealität entsprechen am Ende des 19. Jhs. dem Thema nicht mehr. Die wenigen nur auf Attribute beschränkten Naturalismen typisieren die Erfindung des Jahrhunderts "Technik" nur spärlich. Dennoch stellt sie mit ihren voluminösen Körperformen und der Gewandfülle noch am ehesten eine Verbindung zum gängigen Stil, zum Neubarock her. Malerei und Musik fallen gänzlich heraus, ihre eng auf den Leib drapierten Gewänder erscheinen nicht textil, sie haben kein Strukturleben, vielleicht ein erster Anklang an die Moderne. Auch ist augenfällig an dieser Komposition, daß die beiden Seitenfiguren im Ganzen zarter, feiner gedacht wurden; möglich, weil in dieser Zeit die Künste zurückzutreten hatten; die Technik war das Wichtigste, das Wesentlichste. Trotz der unterschiedlichen Stilmerkmale ist die Gesamt-

wirkung der Gruppe als harmonisch und geschlossen zu bezeichnen. Enthüllt wurde sie am 21. Oktober 1899; eine Replik war 1908 auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen. Als Standort kam dann doch nicht die Aula in Betracht, sondern der Umgang im ersten Stock der Technischen Hochschule.

Als zweiten Auftrag hatte Ernst Herter für eine rheinische Kunstfreundin eine Christusgestalt zu arbeiten, die sie für den Altar der Erlöserkirche in Jerusalem als Geschenk stiften wollte. Die Figur sollte in Laaser Marmor modelliert werden. "Die Skizze zeigt den Heiland nicht nur in durchaus morgenländischer Gewandung, sondern auch individueller und dem Typus des Orients mehr entsprechend, als die meisten modernen Christusgestalten, welche zwischen Dürer und Thorvaldsen genau die Mitte halten. Dieser Heiland, welcher seine Hände ausstreckt, um die Mühseligen und Beladenen zu erquickern, entspricht aufs genaueste den Gestalten, welche noch heute in Palästina daheim sind; es ist nicht zu verkennen, daß gerade diese künstlerische Auffassung in dem Gotteshause zu Jerusalem am rechten Platze sein wird." ¹¹⁵⁾ Ob die Statue ausgeführt wurde, ließ sich nicht klären, sollte sie entstanden sein, so ist sie heute verloren.

Herter beteiligte sich trotz seiner vielen Aufträge noch in Köln an einem Wettbewerb für ein Kaiserin-Augusta-Denkmal. Schon 1892 hatte er an einem Wettbewerb in Berlin mit gleichem Thema teilgenommen, leider ist nicht übermittelt, ob Herter seinen alten Entwurf verwendete oder sogar einreichte. Vierzehn Entwürfe gingen in Köln ein, die beiden ersten Preise von 1 500 und 1 000 Mark gewannen die Kölner Bildhauer Stockmann und Hans Dornbach, sowie der Architekt Kirsch, Herter wurde der dritte Preis von 500 Mark zuerkannt.

Ferner wurde ihm noch ein Grabschmuck für den 1897 verstorbenen Musiker und Komponisten Waldemar Bargiel übertragen, doch das Werk wurde nur eine typische Stele des 19. Jhs. mit Medaillonbildnis (Abb. 134), die auf dem Dreifaltigkeits-Friedhof/Berlin erhalten ist. Der Künstler ist im Rechtsprofil gezeigt, das nicht ganz junge Gesicht mit Brille, Schnauzbart und einer markanten Nase, ist naturalistisch gestaltet. Er trägt im Rock das Hemd mit Künstlerknoten. Unterfangen wird das Medaillon von einem kräftigen Lorbeerzweig, wobei Herter den Stiel freiplastisch vor die Stele brachte, jegliche Attribute des Berufes fehlen (Abb. 135).

Von der Akademie war Herter wieder in die Kommission der Großen Berliner Kunstausstellung gewählt worden, und zwar waren er und sein Kollege Hartzer von der Akademie als Ersatzmänner bestimmt und als Säckelmeister nominiert.

Im Jahr 1899 kam am 19. Januar sein jüngstes Kind, die Tochter Brigitta, zur Welt.

Im Glaspalast München wurde neben einer Replik der "Deutschen Wehrkraft" (von 1887) wieder die Bismarckstatuette von 1898 als verkäuflich angeboten, die wahrscheinlich nach dem Standbild des Wiesbadener Bismarcks als Bronzewedderholung entstanden war. Wieder genannt wurde eine Karl-Hermann-Wiebe-Büste, die es 1893 auf der Großen Berliner Kunstausstellung schon einmal gab, aber diesmal war sie bezeichnet mit: E. HERTER fec. 1899 - Besitzerin: Die Königlich technische Hochschule in Charlottenburg; Wiebe war erster Rektor der TH, möglicherweise wurde auch sie zum 100. Jubiläum geschenkt. Es wurde berichtet, daß diese Büste in der Aula der Hochschule stand. Wahrscheinlich handelte es sich bei der letzteren um eine

Replik der Büste von 1893, zumal diese 1909 wieder auf der Ausstellung erschien. Auch auf die Pariser Weltausstellung 1889 ging ein altes Werk: Der Meertyrann. Nur auf der Großen Berliner Kunstausstellung (1899) gab es einen neuen Titel "Marmorbüste", der sich nicht identifizieren ließ. Herter war zu dieser Ausstellung vom Verein Berliner Künstler in die Aufnahme- und Anordnungskommission gewählt worden.

In diesem Jahre widmete er sich fast ausschließlich den Fertigstellungen eingegangener Aufträge. Die Helmholtzstatue wurde am 6. Juni in Anwesenheit der Kaiserin, des Kronprinzen und des Prinzen Heinrich im Vorgarten der Universität enthüllt. Der Kaiser war an diesem Tage verhindert und bedauerte das in einem Brief an Frau Helmholtz: "--- In Erinnerung an die unvergeßlichen Verdienste des Verewigten um die deutsche Wissenschaft und bei der besonderen Verehrung, welche Ich ihm allezeit gewidmet habe, nehme ich innigen Anteil an der Feier und freue Mich, daß fortan das Standbild des großen Forschers und Gelehrten den Zugang zur Universität schmücken wird zu seinem Ruhme, zu Ehren der Wissenschaft und zur Nacheiferung für die Berliner akademische Jugend." ¹¹⁶⁾ Der Rektor, Prof. Waldeyer, hielt die Festrede und würdigte das Werk des Künstlers: "Dank vor allem unseren Meister Herter, dessen feinsinniges Auge und beseelte Hand den schmiegsamen Ton sich fügen und des Marmors hartes sprödes Korn sich formen machten zu diesem Bildnisse, welches den großen Toten, den Achilleus einer geistigen Walstatt, wieder wie lebendig zwischen uns stellt." ¹¹⁷⁾

Dargestellt ist Helmholtz (Abb. 136) als lebensgroße Freifigur, die einen Frack trägt, darüber den offenen Professorentalar. Diese moderne Festkleidung war eine der Änderungen, die das Denkmalkomitee verlangte. Der Hals ist geschmückt mit dem

Orden pour le merite. Die Linke stützt sich auf Bücher, die auf einem reichornamentierten Pfeiler liegen. Dieser ist an der Eckkante mit der Statue der zeugenden Mutter Natur dekoriert, d. h. mit der vielbrüstigen Diana von Ephesus. Die Symbole seines Forschungsgebietes - Stimmgabel und Augenspiegel - sind auf den Flächen dargestellt. Die Rechte erhebt sich im Redegestus des Dozenten. Die Physiognomie ist realistisch, charaktervoll gezeichnet. Die Statue ist aus weißem Tiroler Marmor, der Sockel aus bayerischem braunroten Marmor, der in weißen, grünen und gelblichen Tönen geflammt ist und an diesem Denkmal in Berlin zum erstenmal Verwendung fand. Die Figur zeigt Realismen, jedoch erinnert die Klarheit der Linie und die vornehme Zurückhaltung an klassizistische Formensprache.

Eine Replik gab es 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung, eine Gipsbüste "Helmholtz" erschien 1910 auf der Ausstellung. Da Büste und Statue identisch in der Darstellung sind, könnte erstere ein Detail zum Standbild gewesen sein. Im Büstenabschnitt unterstrich Herter noch einmal die klassizistische Tradition (Abb. 137).

Das nächst große Ereignis war die Aufstellung des Loreley-Brunnens in New-York in Anwesenheit des Künstlers und seiner Frau. Im Oktober fanden dann die drei letzten Enthüllungen für 1899 statt: Die Gruppe für die Siegesallee, das Krupp-Standbild und "Die Künste, der Technik huldigend".

Seit 1895 war Herter regelmäßig mit Aufgaben zur Großen Berliner Kunstausstellung betraut worden, und so wurde er auch in diesem Jahr vom Verein Berliner Künstler mit Prof. Ludwig Manzel in die Jury gewählt. Gleiches geschah 1900 wieder, mit Otto Lessing zusammen war er in der Jury und Anordnungskom-

mission, doch diesmal vertrat er die Abteilung für bildende Künste der Königlichen Akademie.

Neue Arbeiten entstanden nicht, in Berlin waren nur die Hilfsmodelle zum "Kaiser Wilhelm-Denkmal" in Kiel-Holtenau und Potsdam zu sehen, nach München schickte Herter das Gipsmodell "Ludwig I." der Siegesallee als verkäuflich. Fertiggestellt hatte er den letzten Staatsauftrag "Kaiser Wilhelm I." für Kiel-Holtenau (s. Kapitel S.155 ff/Abb. 138/139).

Seine finanzielle Position war schon längst gesichert. Ernst Herter hatte ausreichend Aufträge, er beschickte fleißig die Ausstellungen, war innerhalb seiner Tätigkeit aktiv und kümmerte sich um die Belange der Akademie. Doch die Aufträge fielen ihm nicht ohne eigenes Bemühen zu, Herter war stets umsichtig, beteiligte sich rege an Wettbewerben, auch bot er oft Arbeiten frei an. Er führte sie mit Energie bis zum Ende durch, Widerstände, falls sie sich ergaben, überwand er mit großem Geschick, woraus sich auch sein finanzieller Erfolg erklärte. Die kaufmännische Begabung des Vaters, vereint mit der künstlerischen der Mutter, ließ den Künstler das bei Blaeser gelernte "leben und leben lassen" für sich übernehmen. Das Hertersche Haus war für Festlichkeiten immer gut. 1899 befand er sich in einer so glänzenden wirtschaftlichen Lage, das er sich in Charlottenburg in der Uhlandstraße 6 vom Architekten Max Rovoith ein neues Haus bauen lassen konnte, das im Oktober 1900 von der Familie bezogen wurde (Abb. 140).

Herter hatte für die Fassade äußerste Schlichtheit gewünscht, einzig der figürliche Fries über dem ersten Stockwerk sollte ihn als Bildhauer ausweisen. Herter hatte ihn selbst modelliert und von Robert Schirmer in Kunstsandstein ausführen lassen. R. Schir-

mer kannte er von der Arbeit am Concordia-Theater, der dort für die Dekoration des Zuschauerraumes verantwortlich zeichnete. Das Haus wurde großzügig konzipiert, 370 m² Wohnfläche kosteten 150 000 Mark und ein gesondertes Ateliergebäude mit 160 m² Grundfläche 20 000 Mark. Technisch war das Atelier mit allen Feinessen versehen, es hatte eine Vorrichtung zum Herausfahren der Modelle in den Hof, wenn es wichtig war, die Wirkung im Freien zu beurteilen. Im Gebäude gab es eine Möglichkeit, sehr hohe Modelle zu versenken, so daß Herter zur Bearbeitung nicht auf die Leiter steigen mußte.

Den Fries hat Herter unter das Motto "Erholung nach der Arbeit in Wissenschaft und Kunst" gestellt. Der rechte Fries (Abb. 141) mit Schwalben am Himmel wird seitlich von einem Apfelbaum (rechts) und einer Eiche (links) begrenzt, unter der ein musizierender Knabe sitzt, neben ihm ein Mädchen, das ein Notenblatt hält, beide sind nackt. Die Mutter mit der Lyra ist als Musik personifiziert und schließt das Ganze zu einer Dreiergruppe zusammen. Nackt sitzt sie auf einer Draperie, die über Arm, Bein und Lyra fällt. Ihr Blick geht zur anderen Seite, von wo ihr ein kleiner, nackter Knabe mit einem Ball und Ballnetz entgegen kommt, er wird vom Vater gehalten; auch dieser ist unbekleidet, nur ein Stück Tuch umspielt den rechten Oberschenkel. Hinter ihm tanzen ein älterer Knabe mit einem Mädchen; das um die Hüften des Jungen geschlungene Tuch umfaßt den Rücken der Schwester, wo es ein Hund zu greifen versucht. Der Apfelbaum zieht sich vom Frontrelief um die Hausecke an die Seitenrelieftafel, die jedoch nicht die gesamte Front überzieht, sondern abrupt nach einer Szene endet (Abb. 142). Sie zeigt einen von Schilf umstandenen See, über den ein übergroßer Schwan gleitet; auf ihm sitzt mit gekreuzten Beinen Amor, der seine Linke zum Festhalten um den Schwanenhals gelegt hat. Mit der Rech-

ten hält er den Bogen, der Köcher mit den Pfeilen hängt hinter der Schulter.

Der linke Fries (Abb. 141), von einer Kiefer und einem Lorbeerbaum begrenzt, wiederholt die Vierer- und Dreieranordnung der Figurengruppen. Herter hat das Gesamtrelief symmetrisch gesetzt, an den Außenseiten die Viererkomposition und zur Mitte zu die Dreierdarstellung. Die Außenseite des Frieses zeigt einen nackten Jungen, der mit dem Spaten im Erdreich gräbt, ein Mädchen mit einem Tuch um die Hüften steht hinter ihm und hält einen Gemüsekorb, Gartenarbeit ist damit symbolisiert. Die anschließende weibliche Figur ist rückwärtig gegeben, sie hat einen Spinnrocken und lehrt einem anderen nackten Mädchen das Spinnen. Im Übergang zur Dreiergruppe, wo im rechten Relief die Schwalben fliegen, steht im ganz flachgehaltenen Relief Pallas Athene mit ihrem Weisheitssymbol der Eule, rechts unten ringelt sich die Schlange. Ihr mit dem Rücken zugewendet sitzt auf einem Tuch ein nackter Mann, der aus einem Geographiebuch vorliest, was die beiden Kinder, ein Mädchen und ein Knabe, vor ihm sofort auf dem Globus verfolgen. Obwohl immer zwei Erwachsene, die Eltern, und fünf Kinder abgebildet sind, handelt es sich nicht um eine Darstellung der Herterschen Familie, denn Ernst Herter hatte nur einen Sohn und vier Töchter, während auf dem Fries stets zwei Knaben erscheinen. Das lockenköpfige Mädchen über dem Globus ist seine älteste Tochter Erna, was sich durch eine vorhandene Kinderbüste (Abb. 71) beweisen läßt, die sie im Alter von drei Jahren zeigt.

Als Pendant zum Apfelbaum der anderen Seite ist hier die Kiefer um die Ecke herumgezogen (Abb. 143). Unter dem Baum lagert eine weibliche Sphinx, auf der ein nacktes Kind sitzt. Den Kopf hat es in die rechte Hand gestützt, der Arm ruht auf dem

gekrönten Haupt, mit der linken Hand umfaßt das Kind sein hochgezogenes linkes Bein.

Die Motive der Seitenreliefs ordnen sich thematisch als Mythologie zu den Frontszenen, die sich mit der Musik, Geographie und Landwirtschaft beschäftigen. Die Spinx ist als Personifikation der alten Kunst zu sehen, und dadurch daß sie weiblich ist, verweist sie in die griechische, womit sich auch Amor, als Eros, in die Darstellung mühelos einfügt; mit dem Schwan soll möglicherweise Zeus symbolisiert werden.

Die Behandlung des Reliefs ist malerisch in Szene gesetzt, doch das Material Sandstein bedingt eine andere Technik als Bronze. Die sonst bei Herter so auffällige feine Abstufung zum Hintergrund ist hier nicht gegeben. Der hochreliefierte Fries vermittelt optisch ein vor einen glatten Grund gesetztes Bild. Auch die Rahmung durch die Bäume unterstreicht diesen Eindruck, auch wenn deren Ast- und Blätterwerk differente Reliefstufungen übernehmen.

Obwohl antikisch nackte Figuren, wird aus den Szenen durch die konturenreiche Zeichnung der Körper, durch die Bewegungsfreudigkeit, durch die modernen Frisuren ein Genremotiv, das in Verbindung mit den Jugendstilelementen der Zone unterhalb des Frieses das Werk erst um 1900 ermöglichte.

Getrennt werden die beiden Friese durch eine vertikale Rustikazone, in der zwei Geschoßfenster sitzen, die horizontal durch ein dekoratives Band von einander getrennt sind. Die Mitte hat Herter mit einer über das Niveau ragenden Pallas Athene (Abb. 144) verziert, die in Büstenform mit vollen Armen gestaltet ist. Der Helm ist mit einem Federbusch geschmückt, unter dem ein

Löwe sitzt. Seitlich vor ihr auf einer Konsole stehen je eine Demeter in Ganzfigur, die sie mit den Händen an den Schultern umfaßt. Hinterfangen ist das Ganze von einem Blattornament, das zu den Seiten volutenartig ausläuft. In diesem Mittelstück lassen sich sogar schon Jugendstilelemente ablesen, nämlich das Bandelwerk auf dem Kriegspanzer der Athene, ihr welliges Haar und das Medusenhaupt, das auf dem wappenartigen Schild vor ihr gegeben ist. Das beigegefügte Foto zeigt zweifelsohne einen Vorentwurf, denn die von der linken Hand umfaßte Figur weist nicht, wie heute das Original, die Attribute der Demeter aus. Außerdem fehlen auf dem Brustschild der Abbildung drei wappenähnliche Platten.

Ein Wasserspeier (Abb. 145), der ehemals unter der Brüstung des Balkons auf der Ecke saß, ist heute verloren, sowie der dekorierte Dachaufsatz.

Die Jahre nach der Wende und die späte Schaffensperiode
(1900 - 1917)

Nach dreijähriger Tätigkeit waren 1901 die Arbeiten für das von der Provinz Brandenburg gestiftete Reiterdenkmal Kaiser Wilhelm I. für die Lange Brücke Potsdam beendet, das mit einem Gesamtkostenaufwand von 217 000 Mark erstellt wurde. Die Enthüllung fand am 11. April in Anwesenheit des Kaiserpaares, seiner Söhne und vieler Honoratioren statt. Der Landesdirektor Frhr. v. Manteuffel hielt die Einweihungsrede, in der er die Verbindung der Mark Brandenburg mit dem Hohenzollernhause schilderte. Er sagte am Schluß: "Und so soll und wird denn dieses Denkmal eine sichtbare Erinnerung sein an den Monarchen, der durch seine Frömmigkeit und Tapferkeit, durch die Treue und unermüdliche Erfüllung seines hohen Berufs für alle Zeiten ein leuchtendes Vorbild geworden ist. Dieses Denkmal soll und wird eine Mahnung sein, die uns allen verkündet, wie Brandenburg und Preußen groß geworden sind und wie ihre und damit des deutschen Reiches Größe erhalten werden muß. --- wir Märker aber wollen, den erlauchten Großvater im Enkel ehrend, ausrufen: Unser geliebter Kaiser, König und Markgraf Wilhelm II. lebe hoch-hoch-hoch!" 118)

Der Kaiser gab darauf den Befehl zur Enthüllung, die Truppen salutierten, es erklang "Heil Dir im Siegerkranz", Kanonenschüsse wurden abgefeuert und von der Garnisonskirche tönte das Glockenspiel.

Die Brückenanlage könnte auch wie die Schloßbrücke in Berlin als "Via triumphalis" für die Herrscher Brandenburg-Preußens gedacht gewesen sein, sie führte über die Freundschaftsinsel zum Stadtschloß Potsdam, sowie die Schloßbrücke mit der Straße

Unter den Linden am Brandenburger Tor beginnend eine Einheit bildete und am Berliner Schloß endete.

Das Reiterstandbild Kaiser Wilhelm I. kam in der Gartenanlage der Freundschaftsinsel (westl. Seite) zur Aufstellung. Der Kaiser (Abb. 146) sitzt in aufrechter Haltung fest im Sattel seines Leibpferdes. Er trägt Generalsuniform und Federbuschhelm, sein Blick geht nach Babelsberg. Die Linke hält die Zügel, die Rechte ist angewinkelt auf den Schenkel gestützt, was ein wenig den Eindruck des Posierens hervorruft, doch ist der Imperator in würdevoller Einfachheit erfaßt. Die Darstellung ist von Ruhe überlagert, Bewegung wird nur am Helmbusch, der Pferdemähne und dem Schweif anschaulich gemacht. Pferd und Reiter sind ein lebendiges Abbild, der Kaiser ist ohne politischen Anspruch in natürlicher Würde gut erfaßt, beide bilden eine organische Einheit. Am Sockel sitzt zu Füßen des Kaisers auf der Postamentstufe eine Viktoria (Abb. 147) mit breit ausladenden Flügeln. Das hochaufgerichtete Haupt, mit einem Lorbeerkranz bekrönt, blickt bewußt und siegesgewiß nach oben in die Ferne. Sie trägt ein antikes Gewand, das auf der linken Schulter mit einer Agraffe gehalten wird. Die Linke ist auf eine Sockelstufe gestützt, die Rechte auf dem Schenkel hält das Schwert und den Lorbeerkranz. Über der Siegesgöttin am ausbauchenden Sockelteil eine von Eichenlaubgehänge eingefasste Bronzetafel, auf der das strahlenumzogene Monogramm W. R. gezeichnet ist, darüber in der Simsplatte auf einem lorbeerumrankten Kissen die Königskrone. An der Rückseite des Piedestals, als Symbol der Trauer um den Verstorbenen, "eine Fahne mit zerbrochenem Schaft und ein umfangreicher Kranz aus Eichenlaub und Lorbeer, dessen Schleife die Widmung enthält: "Ihrem großen Kaiser Wilhelm I. Die Mark Brandenburg". " 119)

Die beiden Langrechteckseiten des Postaments sind mit Reliefbildern geschmückt, die aus dem Leben des jungen Wilhelm erzählen. Die Bronzetafel zur linken Seite des Kaisers hat das Thema "Die Schlacht bei Bar-sur-Aube" (Abb. 148). Die Erzählung am Sockel zeigt die Feuertaufe, das Einreiten des Prinzen am 27. Februar 1814 in die Kampfeszone, ein Offizier salutiert, die Truppen grüßen, Wilhelm antwortet mit der Hand am Tschako. Er hatte vom Vater den Befehl erhalten, mit dem russischen Regiment Verbindung aufzunehmen, das im Kampf gegen die Franzosen schwere Verluste erlitten hatte. Links im Bild werden Verwundete von einem Arzt versorgt, im Hintergrund dieser Szene sieht man in sehr starker Reliefabstufung die Feuerlinie der Russen, in der rechten Ecke, weit am Horizont auf dem Feldherrenhügel, nur noch angedeutet, die verbündeten Monarchen. Darunter die Inschrift: "Meine Kräfte gehören der Welt und dem Vaterlande". 120)

Das rechte Relief berichtet vom "Einzug 1871 in Berlin" (Abb. 149). Die Bildmitte nehmen der Kaiser, der Kronprinz und Prinz Friedrich Karl ein. Kaiser Wilhelm I. neigt sich einem jungen Mädchen zu, das ihm einen Lorbeerkranz reicht, weitere Ehrenjungfrauen und der Stab des Kaisers mit Bismarck, Moltke und Roon an der Spitze füllen die linke Tafelseite, die Gesichter der Herren sind porträtgetreu gezeichnet. Rechts treten die hohe Geistlichkeit und die Gelehrten heran, im Hintergrund das jubelnde Volk auf den Tribünen, die von geschmückten Flaggenmasten überragt werden. Die ganze Szenerie spielt sich vor dem Brandenburger Tor und den Palaisfronten des Pariser Platzes ab. Die Sockelinschrift lautet: "Welch' eine Wendung durch Gottes Fügung." 121)

Zwei Besonderheiten unterschied dieses Denkmal im Oeuvre Herters. Es war sein einzig ausgeführtes Reiterstandbild, obwohl Herter sogar drei Equesterdenkmäler entworfen hatte. Das erste, auch ein Kaiser Wilhelm I. war ein Entwurf und für den Kyffhäuser bestimmt, gelangte jedoch durch ihn nicht zur Ausführung (s. S. 62 f.). Sein dritter Entwurf für Thorn 1902/1903 (K.W.I.) wurde nur ein Standbild. Herter, der Tiere sehr liebte, und sie sooft als möglich an seinen Figuren und Reliefs unterbrachte, war es nur einmal vergönnt, einen Pferdekörper zu gestalten. Die zweite Besonderheit war die narrative Sockelzone, die es bei Herter nur zweimal im Oeuvre gab, wobei die spätere von 1902/03 nicht ans Thorner Kaiser-Wilhelm-Denkmal kam.

Um so erstaunlicher, wie gekonnt Herter die Reiterfigur gearbeitet hat, wie naturgetreu der Pferdekörper gelungen ist. Das Denkmal ist naturalistisch, der Stil entspricht der Zeit, der Verismus in den Einzelpassagen, z. B. in den Reliefs, ist qualitativvoll in einer sehr eigenständigen Komposition gearbeitet, die an Malerei erinnert. Eine Szene wie den Einzug 1871 in Berlin hätte selbst Menzel mit seinen Farben nicht bunter schildern können. Die einzig herausfallende Figur ist die idealgewandete Nike, der Herter in diesem Denkmal ein wenig Glätte aufgelegt hat, sie aber doch durch die üppigen Rockfalten in die Nähe der zeitgemäßen Moderne rückt.

Zur Enthüllung des Denkmals benutzte Herter dieses Sujet wie schon in Kiel-Holtenau zu einer silbernen Erinnerungsmedaille, die er 1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung als verkäuflich meldete. Das Avers zeigt die ins Relief übertragene Siegesgöttin in Vorderansicht auf einem Sockel thronend mit Kranz und Schwert. Als Umschrift ist zu lesen "Welche Wen-

„durch Gottes Fügung“, sowie der andere Denkmalsspruch
„Meine Kräfte gehören der Welt, dem Vaterland“. „Den Revers-
schmuck bildet das Profilrelief der Reiterstatue des Kai-
sers ---.“ 122)

Die Reliefs und die Siegesgöttin des Potsdamer Kaiser Wilhelm I.-Denkmals kamen im Modell neben dem Hilfsmodell des Kaiser Wilhelm I.-Denkmals für Kiel-Holtenau auf die Große Berliner Kunstausstellung.

Einem neuen Thema wendete sich Herter mit der Teilnahme an einem anonymen Wettbewerb, d. h. die Künstler waren der Jury nicht bekannt, für ein Richard-Wagner-Denkmal zu. Nicht nur deutsche, sondern auch französische und belgische Künstler hatten Entwürfe eingereicht, mehr als 60 waren eingegangen. Das Ergebnis wurde drei Monate nach Beginn auf der Großen Berliner Kunstausstellung von einer internationalen Jury veröffentlicht. Schon damals war anonym nicht gleich anonym, man konnte in der Presse lesen, daß es von Anfang an ein öffentliches Geheimnis war, daß Hundrieser, Eberlein und Herter mitmachten. Aus dieser Mitteilung ging immerhin hervor, daß Ernst Herter mit zu den bekannten Bildhauern der wilhelminischen Ära gehörte, also nach dem Kaisergünstling Reinhold Begas in der zweiten Reihe der Berliner Bildhauerschule einzuordnen war. „Weiter war es bekannt, dass Herter mit zwei, der unermüdlich produzierende Eberlein aber sogar mit vier bis fünf Entwürfen sich beteiligt hätten. - Das solche Namen bei Bildhauerkonkurrenzen im Deutschen Vaterlande selten oder nie überhört werden, weil eben auch die Beurteiler sich anscheinend ihrem faszinierenden Klang nicht ganz zu entziehen vermögen, weiss und wusste man ebenfalls. Und wirklich, obwohl die Arbeiten dieser drei Künstler entschieden nicht hervorragen, obwohl Hundrieser's Ent-

wurf recht unruhig, Herter's beide Arbeiten durchaus äusserlich und konventionell und Eberlein's Schöpfungen ziemlich hohl, schwülstig, und theatralisch erscheinen, sind doch diese drei Künstler unter den zur engeren Konkurrenz Eingeladenen." 123)

Es kamen zehn Künstler in die engere Wahl (Gustav Eberlein, Ernst Freese, Hermann Hosaeus, Hermann Hidding, Emil Hundrieser, Hans Damman, Eduard Beyrer jun., Ernst Wenck, Ernst Herter, Franz Metzner); Eberlein, mit drei Entwürfen vertreten, gewann den 1. Preis von 2 500 Mark, Ernst Freese den zweiten mit 1 500 Mark und Hosaeus errang den dritten mit 1 000 Mark. Herter, dem laut Gerücht die Ausführung übertragen werden sollte, ging diesmal leer aus, Eberlein erhielt den Auftrag (enthüllt Tiergarten 1903).

Herter hatte vielleicht seinen Wagner in zu summarischer Form modelliert, was zwar der Moderne entsprach. Der Komponist war allein aufs Postament gehoben (Abb. 150), die im Neubarock wichtigen Allegorien fehlten, auch der gestufte Sockel mit etwas süßlich malerischer Ornamentik berichtet nichts. Wagner sitzt aufrecht mit breit ausgestellten Beinen in einem Lehnstuhl. Als Inschrift ist nur schlicht "WAGNER" zu lesen. Er trägt ein zeitgenössisches Gewand mit Hemd, Weste, Tuch und Rock, über die Beine ist eine Decke gelegt. Die Physiognomie ist realistisch, der starr zur linken Seite aufgerichtete Kopf blickt in die Weite. Der linke Arm ist angewinkelt und greift ans Revers, der rechte hängt über die Lehne nach hinten und hat keine Funktion.

Doch Denkmäler dieser Formenreduzierung kamen erst mit "Moltke" (Uphues 1905) und "Mommsen" (Brütt 1909) aufs Postament. Beim Wagner wurde noch die Tradition gewünscht, die Eberlein mit einem großzügigen Beiprogramm erfüllte. Er hat

seinen Wagner auf einen Sockel in romanischem Stil gesetzt und diesen links mit der tragischen Gruppe "Kriemhild und Siegfried" besetzt, während rechts "Tannenhäuser" am Ende seiner Pilgerfahrt niedergesunken ist. Die Rückseite ziert ein Relief mit dem Motiv aus Rheingold: Alberich hält den Nibelungenschatz, eine Rheintochter ist bei ihm. Und selbst dieses große Erzählprogramm reichte Kaiser Wilhelm II. nicht aus, er zeichnete in den Entwurf den Minnesänger, Wolfram von Eschenbach, der dann rechts vorn steht und in theatralischer Pose die Rechte zum großen Meister emporstreckt.

Herters große Zeit der Staatsaufträge schien seit 1900 auszuklingen. Die Meldung zur Großen Berliner Ausstellung 1902, die ja sonst auch das Neue bekannt machte, beinhaltete lediglich das Gipsmodell eines Grabdenkmals und das Modell zu einem dreiteiligen Tafelaufsatz, beide verkäuflich. Neben seinem Vorgänger Schaper wurde er von der Akademie der Künste in die Kommission für diese bevorstehende Ausstellung gewählt.

Bei dem nicht betitelten Grabmal konnte es sich eigentlich nur um das der Familie Schlaffhorst in Wiesbaden handeln, was den Titel "Des Vaters Trost" trug, so jedenfalls erschien 1907 und 1908 eine Grabmalsgruppe in Gips als verkäuflich auf der Königlichen Akademie-Ausstellung, die bezeichnet war: E. Herter 1902 fec. Ein weiteres Indiz wäre, daß das Gipsmodell "Des Vaters Trost" 1903 im Münchner Glaspalast zum Verkauf angeboten wurde und 1904 noch einmal auf der Dresdener Großen Kunstausstellung. Nicht bekannt ist, wann die Familie Schlaffhorst das Werk gesehen und bestellt haben könnte - eine Verbindung zu jener Familie war allerdings durch das Bismarck-Denkmal gegeben, denn dort gehörte der Rentier Ludwig Schlaffhorst zur Gruppe derer, die die Ermächtigung zum Aufruf unterzeichneten.

neten. Seine Frau war 1900 verstorben, er selbst 1904. Da man in Wiesbaden das Grabmal mit "Ein Enkelkind tröstet den trauernden Großvater" beschrieb, ist anzunehmen, daß Ludwig Schlaffhorst die Bestellung noch selbst erteilte, also müßte die Aufstellung zwischen 1902 und 1904 erfolgt sein. Das Grabmal Schlaffhorst wurde auf einer Kunstaussstellung mit der goldenen Medaille für Wissenschaft und Kunst ausgezeichnet.

Dargestellt (Abb. 151) ist ein sitzender alter Mann mit Bart in idealer Gewandung; nur ein Tuch fällt von der rechten Schulter bis zur Taille, läßt dort breit aus und hüllt die weit gestellten Beine ganz ein und läßt die nackten Füße sehen. Das Haupt mit dem glatt gekämmten Caesarenschnitt ist tief geneigt, die Hände ruhen im Schoß locker gefaltet. Von rechts umfaßt ihn ein Mädchen, das ihm Trost zuspricht. Auch das Kind, das nur auf dem rechten Bein voll steht, das linke ein wenig abgespreizt nach oben gezogen, um den Großvater erreichen zu können, ist mit idealisiertem Gewand wiedergegeben. Der Aufbau in ruhiger Harmonie, in seiner Glattheit und Strenge verweist in seiner Formenreduzierung neben den naturalistischen Physiognomien auf die existente Moderne, die Herter schon in seinem Wagnerentwurf angelegt hatte.

Das zweite Modell, der Tafelaufsatz und zwei Leuchter, waren unter das Thema der Nibelungen-Sage gestellt: Rheingold, Brünhild, Siegfried. Wagner und seine Werke waren gängige Motive der Zeit, Rheingold findet sich eben auch am "Wagner-Denkmal" von Eberlein als Relief wieder, und einen Tafelaufsatz von gleichem Sujet und Aufbau wie Herters arbeitete der Münchner Künstler Edwin Weissenfels.

Aus dem ovalen Tafelaufsatz Herters (Abb. 152) erwächst in der Mitte ein abgestufter Felsen, auf den der Zwerg Alberich mit dem Rheingold geflüchtet ist, das er in der rechten Hand nach oben streckt, die Linke ist auf den Felsen gestützt. Aus den Fluten erheben sich zwei Rheintöchter ¹²⁴⁾, die eine erreicht noch den rechten Fuß des Zwerges, der anderen ist er bereits entkommen. Diese Szene ist voller Pathos, die Körperformen sind kräftig gebildet, Alberich ist ein Muskelprotz. Der Rand des Aufsatzes ist mit Ranken und Flußgetier dekoriert, die Henkel erwachsen aus schwimmhautähnlichen Flügeln und Drachenköpfen. Sicher ein nicht allzu qualitätvolles Werk, doch thematisch ist es im 19. Jh. öfter vertreten, und da Herter sich ganz und gar seiner Zeit und damit auch deren Kunstgewerbe verschrieben hatte, wurde auch ein solches Objekt ins Programm genommen.

Die Leuchter sind aus Blatt- und Astwerk einer Kiefer bzw. einer Eiche stilisiert. Die Bäume wurzeln in einer runden ornamentalten Sockelzone. Brünhild (Abb. 153) steht aufrecht unter der Kieferkrone und trägt ein gegürtetes Gewand, einen Adlerhelm, und als Attribute der Kampfeslust Schild und Lanze. Siegfried (Abb. 154) steht fellbekleidet vor der Eiche, hat bis zum Knie geschnürtes Schuhwerk, an der linken Hüfte ist das Horn befestigt, die Rechte hält das Schwert. Wenn auch beide Figuren sehr statuarisch sich darstellen, so sind die Bäume in bester Realität durchgebildet worden.

Das Mittelstück "Rheingold" wurde in Silber ausgeführt ¹²⁵⁾ und kam schon 1902 in den Besitz der Familie Bartling, die einige Jahre später auch ihr Grabdenkmal von Herter kaufte. Die Bekanntschaft des Commerzienrat Bartling hatte er während der Verhandlungen zum Bismarck-Denkmal in Wiesbaden gemacht. Rheingold war 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen.

Ein Auftrag der Akademie der Künste für das eigene Haus wurde 1902 noch fertig. Man hatte die Arkadennischen der an der Seite befindlichen Pavillons mit Wandbrunnen dekorieren lassen. Herters und Hundrieser waren die ausführenden Bildhauer. Hundrieser arbeitete den linken, der in der Nachbarschaft zur Technischen Hochschule stand, weshalb dieser wohl das Thema "Prometheus" erhielt. Herters Motiv "Orpheus" brachte auf der anderen Seite die Verbindung zur Musikhochschule. Während Hundriesers Gruppe noch an ihrem ursprünglichen Ort steht, wurde Herters Arbeit, da man diesen Pavillon eines Neubaus wegen abriß, in eine Parkanlage im Norden Berlins verbracht. 126)

Vom Sockel her, der als formierter Stein gegeben ist, baut sich die Gruppe von Tier und Mensch in hoher Dreiecksform auf (Abb. 155). Orpheus, der thrakische Sänger der Antike, ist zu einem schönen klassischen Jüngling mit Lorbeerkranz im Haar geworden, der an einem Felsen lehnt und auf der Lyra spielt. Das angezogene linke Bein stützt sich mit dem Fuß auf dem Rücken eines liegenden Tigers, der rechte ist der Ponderation wegen ausgestreckt, die Muskeln treten durch diese Bewegung stark hervor. Von rechts ist ein Reh herangekommen, das zu Orpheus heraufblickt. Die Gruppe wird von einem bewegten Tuch hinterfangen, das Orpheus' Schultern umspielt und unterhalb des linken Armes über den Schenkel zieht, um sich dann in Fältelung bis auf das Felsplateau zu entwickeln. Das Gesicht und die Haltung des Orpheus sind zwar idealisiert, doch die muskulösen Körperformen und die große Draperie drücken Stilelemente des Neubarock aus, wobei die Stilisierung, die Strenge der Tiere (Abb. 155/156 - 156 zeigt den heutigen Erhaltungszustand) im Gegensatz dazu stehen und der Formenrücknahme der Modernen näher kommen.

Auch in seiner "Kirke" versuchte Herter nach der Statuette "Willkommen" noch einmal die Beschäftigung mit neuen Ausdrucksmitteln in der Plastik. Er setzte seine "Kirke" aus unterschiedlichen Materialien zusammen, möglich, daß sich hier der Lehrer Herter von einem Schüler inspirieren ließ, denn auf der Berliner Kunstausstellung 1902 gab es ein weibliches Figürchen in Elfenbein und Onyx von Lewin-Funcke, und gleiche Werkstoffe setzte auch Herter in seiner Kirke zueinander, die aber der einzige Versuch in der Poly lithie blieb. 1910 gab es noch einmal einen getönten Gips mit Gold (Hephaistos), doch wurde auch diese späte Idee nicht wieder aufgenommen.

Zunächst war die erste Ausführung der Kirke in Bronze 1903 auf der Großen Berliner Ausstellung zu sehen, aber schon 1904 entstand die nur 0,38 m hohe Statuette aus verschiedenen Materialien. Auf einem Onyxsockel (Abb. 157) steht ein Lehnstuhl mit einer Fußbank, beide sind sehr farbenfroh (blau, rot, gold, weiß) mit Emaille belegt, darüber drapiert sich ein silberfarbenes Tuch, auf dem Kirke sitzt. Der nackte Körper ist sehr glatt mit guten Proportionen aus Elfenbein geschnitzt, den Hals ziert eine echt goldene Kette. Über den linken Oberarm ist ein Armreif in Schlangenform aus Gold gestreift, die Taille ist mit einem goldenen Gürtel geschmückt, dessen Schnalle mit Edelsteinen besetzt ist. Kirke lehnt sich zurück, der linke Arm hängt hinter der Stuhllehne herab und hält die Schale des Zaubertrankes. Darunter befindet sich ein Weinkrug, beide Geräte sind mit Emaille reich verziert. Das Haupt mit griechischer Haartracht, Diadem und goldenem Haarreifen, ist nach rechts gewendet, ein leises Lächeln liegt auf dem Gesicht. Die hochgezogene Schulter und die leicht manirierte Bewegung der rechten Hand und der Finger unterstreichen die etwas laszive Darstellung. Die Unterschenkel sind gekreuzt, der linke Fuß ruht auf der Bank, der rechte reicht

bis an den Rand des Sockels heran, der mittig stark ausbogt. Die Füße stecken in Sandalen, die mit Goldblumen und Edelsteinen besetzt sind. Ihr zur Seite sitzt der in einen Eber verwandelte Liebhaber und blickt zu ihr auf.

Die Zusammenstellung der Materialien, das Gleichmaß der Figur und die Glätte des Körpers rufen eine dem Thema entsprechende Wirkung hervor. Obwohl in Schadow- und Rauch-Tradition künstlerisch aufgewachsen, von Canova und Thorvaldsen durchaus zeitweise beeinflusst, muß es ihn offenbar gereizt haben, Malerisches in Materialien umzusetzen. Aber gerade die künstlerische Individuation wird es wohl gewesen sein, die ihn, den inzwischen 57-jährigen hat klar erkennen lassen, daß dieser Weg im bloßen Manierismus erstarren muß.

Diese Gruppe war bis 1907 regelmäßig auf der Ausstellung, die Bronzestatuetten schickte Herter 1906 noch einmal in den Münchner Glaspalast.

Als neuer Titel erschien auf der Berliner Ausstellung 1903 das Gipsmodell "Musik". Hierbei mußte es sich um einen Auftrag gehandelt haben, denn 1902 wurde berichtet, daß das neuste Werk Herters im Vestibül einer Hamburger Privatvilla Aufstellung gefunden hatte.¹²⁷⁾ Interessant scheint dazu, daß die ausgeführte Marmorfigur ein Pendant zu einer Eberlein Statue wurde. Beide, Eberleins "Tanz" und Herters "Musik", standen in einer Marmor-nische auf einem Postament gleichen Materials. Wenn auch beide in Marmor, so sind sie doch völlig different in der Auffassung. Gemeinsam ist ihnen die Drehung, auch wenn sie in gegensätzlicher Richtung stattfindet. Herters "Musik" (Abb. 158) dreht sich auswärts über die rechte Schulter, bei der "Tänzerin" geht die Bewegung nach links. Unterschiede sind im Textil gegeben,

Herter hat seine "Musik" in ein chitonähnliches, eng auf den Körper gezogenes Gewand gehüllt, nur in der unteren Rockpartie entwickelt sich eine Stofffülle zu scharfbrechenden, flattrigen Falten. Auch das Attribut ihrer Kunst ist die klassische Lyra und nicht ein modernes Instrument, wie die Geige an der Gruppe "Die Künste, der Technik huldigend". Aber auch hier wieder eine modische Haarbehandlung, die mit der Glätte der nackten Partien und der Reduktion von Körperlichkeit und Muskelspiel in die Formensprache der Moderne weist, natürlich nicht in letzter Konsequenz des archaisierenden Stils.

Eberlein hat seiner "Tänzerin" ein absolut modernistisches, schulterfreies Kleid gegeben, das den Körper nachzeichnet. Aus dem Rücken entwickeln sich unmotiviert, große Glockenteile, die in der tänzerischen Bewegung weit um die Füße schwingen. Eine Stola umgibt die Arme, der linke ist hochgewinkelt und hält den stark nach hinten geneigten Kopf, die ausgestreckte Rechte ergreift ein Faltenende. Sie tanzt auf Zehenspitzen in einer theatrale Pose, die der Kühle der statuarisch auf Stand- und Spielbein stehenden Musik entgegenspricht.

Eine weitere neue Arbeit schuf Herter für den Wettbewerb eines Kaiser Wilhelm I.-Denkmals in Thorn. Schon seit 1902 lief das Vorhaben, man hatte drei Berliner Künstler aufgefordert, Entwürfe einzureichen. Es handelte sich neben Herter noch um Cuno von Uechtritz und Joseph Uphues; Herter und Uechtritz waren bereit, Uphues schrieb wegen Arbeitsüberlastung ab. Im Spätsommer 1902 besuchten Herter und Uechtritz die Stadt Thorn, um die Plätze in Augenschein zu nehmen. Sie fanden, daß das Rathaus für ein Kaiser Wilhelm I.-Denkmal den schönsten Hintergrund böte. Außerdem meinten beide, daß sich die Kosten für ein "Originaldenkmal" auf ca. 30 000 Mark belaufen würden. Her-

ter und Uechtritz lieferten ihre Objekte im Februar 1903, noch im selben Monat entschied sich das Komitee für Herters Projekt; Prof. von Uechtritz erhielt 1 500 Mark für seinen Entwurf.

Vom 2. bis 4. März standen die Modelle im Rathaus zur allgemeinen Besichtigung aus. Uechtritz hatte zwei Denkmalsmodelle und eine Ganzfigur eingereicht, Herter hatte drei Kaiserdenkmäler, eine Ganzfigur und eine Kopfstudie zu einem Reiterstandbild gefertigt.

Als Postament hatte das Komitee einen arabeskenverzierten Sockel mit der Inschrift "WILHELM" ausgewählt, die Rückseite sollte eine Widmung der Stadt mit Wappen tragen. Die Seitenfelder wollte man mit erzählenden Reliefs gestaltet haben: Eine Szene aus dem Gefecht bei Bar-sur-Aube 1814 (auch am Potsdamer Denkmal) und der Einzug in Versailles 1871, wobei Germania dem alten König Wilhelm die Kaiserkrone reichte. Der Kaiser selbst sollte mit Helm und Mantel dargestellt sein. Am Fuß des Denkmals war noch ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen gedacht. Dieser Entwurf ging zur Begutachtung an den Kaiser, der durch das Oberhofmarschallamt Herter mitteilen ließ, daß er mit der Figur des Kaisers einverstanden wäre aber wollte, "daß der linke vorgestreckte Fuß nicht über das Postament hinausragen möge", außerdem wünschte er, "weder Reliefs noch sonstige Verzierungen angebracht zu sehen, er finde ein ganz glattes Postament, welches auf der Vorderseite lediglich den Namen des Kaisers trage, bei weitem am schönsten, da im Laufe der Jahre durch die unzähligen Reliefs und allegorischen Figuren an den verschiedenen Denkmälern eine Übersättigung in dieser Beziehung eingetreten sei." ¹²⁸⁾

Das Komitee schloß sich den Änderungswünschen des Kaisers an, und der ursprünglich in Sandstein gedachte Sockel wurde jetzt in Granit bestellt. Am 19. März kam dann die überlebensgroße Statue nach Thorn und wurde am 20. aufgestellt, um am 22. 3. 1904 vormittags in Anwesenheit des Kronprinzen und der Honoratioren am Geburtstag Kaiser Wilhelm I. feierlich enthüllt zu werden. Die Kosten waren bei der Summe von 30 000 Mark inklusive Aufstellung aber ohne Erdarbeiten geblieben.

Herters Auffassung der Majestät ist eine der Zeit adäquate in ganz veristischer Darstellung. Der Kaiser (Abb. 159) steht mit Stand- und Spielbein, er trägt die Interimsuniform, Mantel und Pickelhaube. Auf dem Sockel ist die Inschrift "WILHELM DER GROSSE" zu lesen. Durch den nach unten gerichteten linken Arm wird der Mantel nach hinten gehalten, Portepée und Säbelknauf werden so sichtbar. Der rechte Arm ist angewinkelt, der Daumen greift über einen Knopf in die Montur. Die Physiognomie ist wie bei allen Kaiser-Denkmalern naturalistisch und nicht idealisiert.

Drei neue Titel wurden für 1904/05 in der Chronik der Akademie als vollendet gemeldet. Das war zunächst die schon erwähnte Kirke-Statuette in den differenten Werkstoffen, eine überlebensgroße Marmorfigur "Die Jugend" und ebenfalls aus Marmor "Walpurgisnacht". Bei der "Jugend" handelte es sich um ein häufig dargestelltes Thema; von Begas und anderen wurden sie als "Badende" oder "Toilette" bezeichnet. Herters junges Mädchen (Abb. 160) sitzt nackt auf einem nach vorn auslaufenden Stein in ganz natürlicher Pose und unbefangener Selbstsicherheit, sie zeigt keinerlei Scham. Der Körper ist in sich gedreht, sie dehnt, streckt und reckt sich wie eine soeben Erwachte. Der Kopf mit dem hübschen Kurzhaar ist nach hinten geworfen, die

Augen sehen nach oben. Die Unterarme sind zum Kopf gewinkelt, so als wollte sie sie dahinter verschränken. Der nackte Körper ist in seiner Glätte ganz leise idealisierend gegeben, dennoch ist die Figur neubarock gedacht; die Nacktheit ist hier keine sinnliche sondern eine Blöße voller Lebenswärme.

Diese Statue war zum erstenmal 1905 im Glaspalast auf der Internationalen Kunstausstellung zu sehen und wieder 1906 in Berlin. Herter arbeitete noch zwei Repliken von dieser Figur, die erste als Bronzestatuetten war 1905 in der Berliner Ausstellung und 1906 im Glaspalast München zu finden, die zweite war eine lebensgroße Marmorfigur, die 1907 in der Akademie-Ausstellung mit der Bezeichnung "im Besitz des Künstlers" zur Ansicht gelangte. Eine der Ausführungen war noch einmal auf dem "Salon de 1911 de la Société des Artistes Français".

Die Walpurgisnacht (Abb. 161) ist eine allegorische l'art pour l'art-Figur geworden, die an Kunstgewerbliches gemahnt. Aus einem Schornstein quillt eine hohe Rauchfahne hervor, durch die auf einem Zauberbesen sitzend eine weibliche nackte Gestalt reitet. Die Personifikation der Hexe ist ein junges anmutiges Mädchen, das kurze Haar hat sie mit einem Tuch zusammengebunden, der dicke Knoten sitzt mittig, die Tuchenden stehen wie Teufelshörnchen nach oben ab. Zwischen den angewinkelten Beinen, wobei das linke höher gezogen ist, ragt der Besenstiel hervor, den sie mit beiden Händen umschließt. Der Blick ist nach hinten unten gerichtet, der Mund verwundert geöffnet, sie scheint voller Erstaunen auf die Eule zu sehen, die unter der Rauchwolke hervorgeflattert kommt. Jene Eule hatte Herter nach einer lebenden modelliert, die aus dem Berliner Zoo für die Arbeitsstudie entliehen war. In ihrer momentanen Bewegung des Emporsteigens ist die Figur sehr gut eingefangen und ist ein amüsanter Werk ge-

worden. Auch sie hatte Herter noch einmal in Bronze wiederholt; 1905 schickte er die Marmorausführung auf die Große Berliner Kunstausstellung, die Bronzefigur war gleich 1906 und 1910 eben da zu finden.

In diesem Jahr sah man Herter mit dem Gipsmodell des Kaiser Wilhelm I. -Denkmals für Thorn, dem "Hermes" und einer neuen Gruppe "Zwei Schwestern" vertreten. Zum Modell hierfür hatte Herter zwei seiner Töchter genommen (Abb. 162). Irmgard (16 Jahre) ist stehend dargestellt, sie mutet mit ihrem langen, weißen schmucklosen Gewand und den vom Mittelscheitel her nach beiden Seiten herunterfallenden langen gewellten Haaren ein wenig wie eine Christusfigur an. Die linke Hand ist mit dem Gestus der Reinheit auf das Herz gelegt, so daß der weite Ärmel sich durch die Anwinkelung lang nach unten entfalten kann. Die Rechte umfaßt die Schulter der vor ihr sitzenden Schwester Erna (18 Jahre). Erna trägt ein ärmelloses Kleid mit Ausschnitt, das von Trägern gehalten wird. Gewundene Bänder laufen um die Brust des zeitgenössischen Gewandes, ziehen den Stoff zusammen und lassen ihn dann frei bis zum Boden fallen, das Rockende ist mit einem Volant besetzt. Sie hat die Hände auf dem linken Schenkel übereinandergelegt, der Kopf mit der modernen Knotenfrisur ist nach oben zur Schwester gerichtet, beide sehen sich innig und rührend in schwesterlicher Zuneigung an. Die Haltung der Mädchen ist sehr ruhig, verharrend, abwartend; die Komposition strahlt Harmonie aus. Herter hat in dieser Gruppe das Motiv des Doppelstandbildes verwertet, das erst im späten 18. Jh. in die Skulptur aufrückte. Das Thema war stets verwandtschaftlich oder freundschaftlich. Das berühmteste Beispiel ist Schadows "Prinzessinnengruppe" (1796/97), die für den Inhalt "geschwisterliche Liebe" wohl bei Herter Pate stand, auch wenn er seine Töchter in die Kombination Sitz- und Standfigur brachte. Diese Typus

war eine Weiterentwicklung des Doppelstandbildes, und in ihm wurde stets der Ältere, der Würdigere zur Sitzfigur. Die im 19. Jh. in dieser Art entstandenen Denkmäler befaßten sich mit Gelehrten, Erfindern, Staatsmännern. ¹²⁹⁾

Bei dieser Ausstellung war Herter als Mitglied der Akademie der Künste wieder mit Manzel in der Aufnahme- und Anordnungs-kommission vertreten.

Zum Ende des Jahres 1904 gründete sich ein "Künstlerverband deutscher Bildhauer", der es sich zum Anliegen gemacht hatte, Machenschaften gegen den Berufsstand entgegenzutreten und Mißstände innerhalb der eigenen Reihen auszuschließen. Man sprach sich auf der Gründungsversammlung dafür aus, daß zukünftig bei Konkurrenzen nur Bildhauer in der Jury sitzen sollten, die wiederum auch von Bildhauern zu wählen wären. Bildhauer Fritsche sprach vor allen Dingen über unlauteren Wettbewerb, wie er insbesondere bei Friedhofsskulptur vorkam. Ernst Herter "referierte über privates, gerichtliches und künstlerisches Sachverständigenwesen und wünschte, die Bildhauer möchten sich als Sachverständige mehr zur Geltung bringen. Dem Urheberrecht an Werken der bildenden Künste wurde Anerkennung gezollt, der Mangel einer Behandlung des Vertragsrechtes innerhalb desselben jedoch beklagt. Gegen die Einführung des Rechtes am eigen Bilde in der bildenden Kunst wurden Bedenken erhoben, ---." ¹³⁰⁾

Es war das erstemal, daß Herter öffentlich Kritik äußerte und eine standespolitische Vereinigung unterstützte. Sein Engagement mußte jedoch recht gedämpft gewesen sein, denn er hatte sich weder als ordentliches noch als korrespondierendes Mitglied der Secession angeschlossen, wie es z. B. seine Schüler August Gaul, August Kraus und Fritz Klimsch taten.

In der Zeit 1904/05 mußte auch die Relieftafel für Dr. Robert Bosse entstanden sein, von dem Herter 1893 eine Büste modelliert hatte. Die Datierung neben der Signatur ist so undeutlich (Abb. 163), daß sich "04" oder "05" daraus lesen läßt, überdies besagt ein literarischer Hinweis: "Unter seinen neuesten Arbeiten ist eine Bronze-Gedenktafel für das Geburtshaus des verstorbenen Kultusministers Dr. Robert Bosse." ¹³¹⁾

In dieser Hochrechtecktafel ist in der oberen Hälfte das Medallionbildnis Bosses im Rechtsprofil ohne Schulteransatz wiedergegeben. Er ist als nicht mehr junger Mann gezeichnet, die Haare haben sich zum Kranz gelichtet, Bosses markante Züge werden von einem Schnauz- und Kinnbart beherrscht. Überfangen ist das Rundmedaillon von einer stilisierten Girlande aus Lorbeer, auf deren Mitte eine gewundene Schleife sitzt, die seitlich in großzügig geschwungenen Bändern endet. Der untere Teil nimmt die Inschrift auf: In diesem Hause/ wurde/ D. Dr. Robert Bosse/ Preussischer Kultusminister 1892-1899/ am 12. Juli 1832 geboren/. Die Befestigungsschrauben hat Herter mit Rosetten besetzt. Die Auffassung des Medaillons ist gleichempfinden jenen, die Herter für einigen Grabschmuck verwendete.

Die Ausführung neuer Aufträge hatte offenbar den größten Teil des Jahres 1905 in Anspruch genommen, denn sieben neue Werke waren 1906 auf einer Herter Sonderausstellung zu sehen, bei der er neben seinem Kollegen Otto Lessing als Vertreter der Akademie in der Ausstellungs-Kommission saß. Zu den ersten vier Titeln fanden sich weder Abbildungen noch Berichte, die Aufschluß über die Gestaltung hätten geben können, trotzdem seien sie erwähnt: "Begeisterung", "Rahmen mit Medaillen", "Büste vom Dieckerhoff-Denkmal" und "Oberst Leutwein". Die drei anderen Titel waren "Memento Mori", "Junges Mädchen"

und ein Medaillonkopf "Ilse Baensch". Außerdem war noch einmal die Bildnisbüste des "Geh. Medizinalrathes Dr. Schultz" gemeldet, die schon 1891 im Verein Berliner Künstler ausgestellt war.

Die überlebensgroße Dreiergruppe "Memento Mori" (Abb. 164) erschien als freie Schöpfung im Modell. Die Zentralfigur stellt eine Personifikation des Todes mit dem Symbol des Stundenglasses dar. Diese Figur ist in ein langes, sehr weites Gewand gehüllt, der Mantel ist über das Haupt bis in die Stirn gezogen, sie ist dem Betrachter direkt zugewandt und hält in der erhobenen Rechten mahnend ihr Attribut. Vor ihr zur Linken steht ein junger, kräftiger Mann, der nur mit einem Schurzfell bekleidet ist, so daß der muskelstarke Körper gut hervortritt. In der Linken hält er einen Hammer, hinter ihm steht auf einem Baumstumpf ein Amboß, möglich, daß er als Schmied des Lebens gedacht war. Haltung und Gesichtsausdruck geben Überraschung und Nachdenklichkeit beredt wieder, der Blick ist fasziniert auf das Stundenglas gerichtet. Seine Rechte wird von den beiden Händen einer tiefer sitzenden Frau ergriffen, als wollte sie ihn bei sich halten. Sie ist in ein tuchähnliches Gewand gehüllt, das nur auf der linken Schulter ruht und den Oberkörper frei läßt. Das Haar ist glatt nach hinten gezogen und endet in einem streng geschlungenen Nackenknoten.

Als Grabdenkmal ist es für diese Zeit, in der noch immer die antiken Stelen mit Medaillonbildnissen, oder die neubarocken Engel knieend und stehend, Christus oder Trauernde am Grabe die Hauptvertreter waren, ein inhaltlich interessanter Beitrag zum Grab der Moderne mit sehr eigener Bilderfindung. Die überlebensgroße mahnende Gestalt in dem langfließenden, hemdartigen Gewand in summarischer Faltengebung, und der heroisch-

kühl statuarische Mann veranschaulichen die Reduzierung der Form. Die von einer Draperie umspielte Frau zeigt auch nicht mehr das Pathos des Neubarock, die verpflichtende Individualität in der Darstellung wurde außer Acht gelassen. Herter führte dieses Werk auch in Marmor aus, und ließ es 1908 wieder auf der Großen Berliner Kunstausstellung erscheinen. Diese Ausführung war sicherlich durch die Bestellung der Familie Bartling Wiesbaden ermöglicht worden, denn da sie später auf keiner Ausstellung mehr gemeldet wurde, mußte sie in diesen Jahren verkauft worden sein.

Die Familie ließ sich lange vor ihrem Tode, Eduard Bartling starb 1927, seine Frau Marie erst 1933, einen tempelähnlichen Bau erstellen, vor dem "die ernst stimmende Marmorgruppe, den Abschied darstellend, mit dem Schicksal im Hintergrunde ---" ¹³²⁾ zur Aufstellung kam.

Bei der Marmorbüste "Junges Mädchen" ist zu vermuten, daß es sich um jene der "Anna Plockhorst", Tochter des Malerfreundes Plockhorst, handelte, denn eine andere Mädchenbüste ist nicht bekannt. In ihrer Auffassung würde sie sehr gut in die Epoche des Jugendstils passen, was die Sockelform unterstreicht.

Im Vergleich zu den Männerbüsten ist Anna Plockhorst (Abb. 165) im Abschnitt kurz gehalten, sie ist nicht einmal mit Armansatz gegeben. Das wenige Gewand fließt faltig in den Sockel über, der verhältnismäßig hochstielig ist und sich nach unten verbreitert, wo Blattornamente ihn aufstrebend umranken. Das Haar fällt in schönen Wellen bis auf den Rücken. Eine Portrait-treue wurde sicher erwünscht und erreicht, doch haftet dem Mädchen eine Idealität an, die sicher mit seiner Jugend identisch ist.

Der Medaillonkopf "Ilse Baensch" (Abb. 166) ist in einem quadratischen Rahmen, der auch den Namen "I. Baensch" trägt im Rechtsprofil dargestellt. Das Gesicht ist im Vergleich zur unbestimmt lächelnden Anna Plockhorst nachdenklich ernst erfaßt, die Augen blicken sehr bewußt, das kurze Haar ist schmucklos nach hinten gekämmt und läuft in einer Außenrolle aus. Ein Apfelblütenzweig, der aus der Symmetrie gezogen ist, umrankt den Medaillonrand. Sicher ist Herter hier eine strenge Nachzeichnung eines jungen Charakters ohne Anflug einer Idealisierung gelungen. Der weibliche Reiz des Gesichtes liegt in seiner großen Natürlichkeit.

Neben diesen zuvor behandelten Werken waren noch weitere elf altbekannte Arbeiten ausgestellt: "Alexander Rizio Rangabé", "Seltener Fang", "Helmholtz", "Die Jugend", "Kaiser Wilhelm II. -Relief", "Kirke", "Meertyrann", "Moses", "Pifferaro", "Silberner Tafelaufsatz" (Mittelteil: Rheingold), "Walpurgisnacht".

Über diese Sammelausstellung gab es eine schlechte Kritik: "Ernst Herter liefert mit seiner Sonderausstellung den traurigen Beweis, daß er immer nur ein Gelegenheitsarbeiter war, dem der Begriff des Stils ein Lebtage fremd geblieben ist." ¹³³⁾

In den Münchner Glaspalast schickte Herter 1906 wieder "Die Jugend" und die Bronzestatue der "Kirke".

Im gleichen Jahr wurde das Modell zum Auftrag eines Kaiser Friedrich III. -Denkmals für den Guß fertiggestellt, dessen Enthüllung zwei Jahre später am 30. Juli 1908 in Swinemünde stattfinden sollte.

Es ist eine schlicht aufgefaßte Standfigur (Abb. 167) aus Bronze, das linke Spielbein geht über die Plinthe hinaus, der Kaiser steckt in hohen Schaftstiefeln, trägt Interimsrock und Mütze, so wie man ihn in Swinemünde immer sah. Die Linke greift den Pallasch, die Rechte ist in die Taille gestützt. Die Gesichtszüge sind naturalistisch, das zerfurchte Antlitz mit Bart ist eine der Zeit angemessene Darstellung. Das Denkmal steht auf einem sehr hohen Postament mit der Inschrift: KAISER FRIEDRICH. Die Kolossalfigur hat einen Sockel aus hellblauem bayrischen Granit erhalten, der von Rohblöcken umgeben wird; zwei monumentale Ruhebände, nach einem Entwurf Herters, schließen das Ganze ein, als Aufstellungsort ist der Grottenplatz an der Königsallee gewählt worden.

Auf der Akademie-Ausstellung 1907 erschien eine Gipsstatuette mit der Bezeichnung "K. F.", die vielleicht das Modell zum Denkmal war.

Als neuen Titel gab es auf dieser Ausstellung die Büste eines "Herrn R. G.", von der nichts überliefert ist. Daneben waren noch zwei bekannte Medaillen zu sehen, die eine wurde zur Enthüllung des Kaiser Wilhelm I.-Denkmals (Potsdam 1901) entworfen, die andere war jene für die Kunstaussstellung von 1891.

Die Ausstellung von 1908, für die er neben seinem Freunde Peter Breuer in der Aufnahme- und Anordnungscommission tätig war, zeigte viel Bekanntes: "Die Künste, der Technik huldigend", "Memento Mori", "Dichter und Sphinx" und den "Sterbenden Achill", der noch nach München ging.

Auch die Plakette "Dichter und Sphinx" war ein altes vom Loreley-Brunnen genommenes Thema, das er 1912 noch einmal ausführte und nach Kopenhagen gab.

Als eine neue auftragsfreie Arbeit erschien auf dieser Ausstellung die Bronzestatue "Kaiserin Elisabeth" von Österreich, von der Herter einen Abguß dem österreichischen Kaiser schenkte. In Verehrung für die Kaiserin, die Herter vor 15 Jahren (1893) zum letzten Mal gesehen hatte, modellierte er sie aus der Erinnerung als noch junge Frau (Abb. 168). Sie trägt ein kostbar besticktes langes Kleid, das die Schultern frei läßt und ein dezentes Dekolleté aufweist. Ein Halsschmuck und zwei Armbänder zieren die grazile Frau. Das lange Haar ist aufgesteckt und fällt dennoch bis zum Oberarm wellig herab; sie blickt nach links und lächelt leise. Elisabeth ergreift mit der Rechten die Schleppe des Kleides, die sich die getreppte Plinthe hinunter bis auf den Boden entwickelt. Der linke Arm ist gegen die Hüfte gelehnt und hält einen geschlossenen Fächer.

Herter hat die Kaiserin in lieblicher, zarter Natürlichkeit male-
risch dargestellt, auch das Dekor des Kleides, die Blumen,
Blätter und Ranken unterstreichen diese Tendenz.

Ein neuer Auftrag wurde mit dem Eyth-Denkmal ausgeführt und am 6. Mai 1908 (Eyths 72. Geburtstag) in Anwesenheit Herters, der Gäste vom Königlich-Preußischen Ministerium in der Gartenanlage des Klubhauses der Stifterin (Deutsche Landwirtschaftsgesellschaft) enthüllt. Max v. Eyth, Ingenieur, Dichter und Begründer der Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft, war 1906 gestorben; Herter gab ihn nach eigener Erinnerung und nach Fotovorlagen in klassischem Hermenabschnitt mit markanten Gesichtszügen wieder (Abb. 169). Die Büste steht auf einem schlanken Sockel aus blauem bayrischen Granit, an den sich zu Eyths linker Seite die Personifikation der Landwirtschaft als stehende Freifigur mit Pflug anschließt, und rechts ein Knabe. Die Landwirtschaft hat die Rechte auf die Schulter der Büste gelegt,

ist mit dem Oberkörper und Kopf ihm zugewandt und sieht ihn an. In der herabhängenden Linken hält sie einen Lorbeerkranz für den Poeten. Das antikisierende Gewand hat sie auf der rechten Hüfte geknotet, das Ende über den Oberarm drapiert, die Frisur ist zurückgekämmt und zu einem modernen Knoten geschlungen. Der Knabe trägt eine große Schürze, er sitzt auf einem Arbeitsschemel und feilt an einem Zahnrad, das im Schraubstock steckt. In den Sockel sind nur der Name "EYTH" und die Jahreszahlen "1836 - 1906" eingeschlagen, ein stilisiertes Feston rahmt die Lebensdaten. Da das Denkmal in seiner Originalgestaltung nicht mehr erhalten ist, soll ein Zitat den weiteren Schmuck beschreiben: "Unten speit ein Delphinkopf Wasserstrahlen in das halbkreisförmige Becken, dessen Flächen mit dem Tropfenmotiv geschmückt sind. An der Rückseite liest man die Inschrift: Dem Begründer der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft in Dankbarkeit gewidmet von ihren Mitgliedern." ¹³⁴⁾

Eine andere Stimme illustrierte recht interessant die Bedeutung des Delphins für Eyth: "ein Delphin ist dazu ausersehen, den sprudelnden Quell, das Symbol der Wanderlust und Rastlosigkeit und des fröhlichen strömenden Lebens, zu entsenden, der Delphin, der Freund der Sänger und Dichter, wie Eyth einer war, und Begleiter der Schiffe, die Eyth so oft an seine Arbeit nach Ägypten durch das blaue Meer getragen haben." ¹³⁵⁾

Die Motive für beide lebensgroßen Allegorien sollen nach Skizzen von Max v. Eyth gemacht worden sein. Sehr gut ist Herter die Verbindung von schöngeistigen und berufsbezogenen Eigenschaften für den vielseitigen Mann Eyth gelungen. Keine der beiden allegorischen Figuren ist lautstark am Werk formuliert. Die Dreiergruppe ist idealisiert gedacht, Herter hat hier noch einmal auf ältere Ausdrucksmittel zurückgegriffen. Auch die Ober-

flächengestaltung unterstreicht diese Absicht, denn durch starke Glättung sollte nach kürzester Zeit eine schöne Patina erzielt werden, um die Bronze noch edler zu machen. Diesen Eindruck erweckte schon das Modell, das ebenfalls geglättet gearbeitet war.

Offenbar hatte Herter zwei Entwürfe gemacht, denn ein Atelierfoto von 1917, das in einer Zeitung abgebildet war ¹³⁶⁾ (Abb. 170), zeigte die Anordnung der Assistenzfiguren spiegelbildlich. Different war auch die Landwirtschaft, sie hielt den Kranz mit der Rechten vor die Büste und den Sockel, das Ganze stand auf einer hohen Treppung, die die Brunnenanlage einschloß.

Der Denkmalsentwurf in diesem Aufbau blieb einmalig in Herter's Werk, möglich, daß es eine von Begas inspirierte Idee war, der seine Denkmäler für Alexander und Wilhelm v. Humboldt (1883) in diesem Aufbauschema, in moderner Formenreduktion konzipierte. Beim Alexander-Denkmal herrscht gleiches Prinzip, die Büste steht auf einem hohen Sockel und ist rechts von einer Blumentragenden mit Lorbeerkranz in aufrechter Haltung flankiert und links von einer sitzenden Sybille, die in einem Buch liest.

Lediglich eine verkleinerte Replik (Abb. 171) "als Auszeichnung für Mitglieder" existiert noch, und da sie einen Zimmerschmuck darstellt ¹³⁷⁾, wurde der deshalb funktionslose Delphinkopf fortgelassen.

Ein Jahr später 1909 war das Modell zum Eyth-Denkmal auf der Großen Berliner Kunstausstellung, begleitet wurde es von einer "Eduard Wiebe-Büste" und einer für "Karl Hermann Wiebe". In den Münchner Glaspalast schickte Herter wieder seinen "Seltenen Fang".

Im kommenden Jahr 1910 waren auf der Berliner Ausstellung die Arbeiten "Schiffahrt" (vergoldete Bronze), "Walpurgisnacht", "Helmholtz-Büste", eine Büste für "Ökonomierat Herter" und eine Dreiergruppe "Hephaistos" gemeldet. Neu war die Büste des Ökonomierates Herter, einem Onkel, die jedoch verloren ist, die Hephaistos Darstellung hat sich im Foto erhalten.

Der griechische Gott des Feuers (Abb. 172) ist als alter Mann mit bärtigem Gesicht gezeigt, er trägt in seiner Funktion als Schmied ein Schurzfell, Lederkappe und in der Rechten den Schmiedehammer, der Körper ist sehr kräftig durchgebildet. Hephaistos, der lahm geboren wurde, wird in Herters Aufbau von zwei Nymphen flankiert. Dargestellt wird exakt nach der Ilias Textstelle des 18. Gesanges, 417 - 418: Hinkte sodann aus der Thür; und Jungfrauen stützten den Herrscher, / Goldene, lebenden gleich, mit jugendlich reizender Bildung:/.¹³⁸⁾ Sie sind kleiner als der Gott, so daß er sie umfassend sich auf ihre Schultern stützen kann. Die Nymphe zu seiner Linken legt ihm die rechte gespreizte Hand auf die Brust und blickt forschend zu ihm auf, die andere dagegen konzentriert sich aufs Halten und sieht nach unten, als wollte sie über den nächsten Schritt wachen. Beide sind als Idealgeschöpfe nackt dargestellt, gehören aber mit ihren Rundungen noch ganz in die späte Phase des Neubarock. Herter hat nach der Kirke hier wieder einmal versucht, Farbe in die Plastik zu bringen, denn Hephaistos war in getöntem und die Nymphen in vergoldetem Gips gearbeitet. Da wir keinem polychromen Werk mehr begegnen, liegt die Vermutung nahe, daß auch die Reduktion auf nur zwei Farben, Herter jetzt erkennen läßt, daß die Mehrfarbigkeit als Stilmittel seiner künstlerischen Vorstellung nicht adäquat ist.

Gleich im nächsten Jahr war der "Hephaistos" wieder auf der Ausstellung mit "Portraitreliefs" und einem "Selbstbildnis". Bei Letzterem handelte es sich um eine Bronzeplakette, die Herter in zwei Größen und mehreren Repliken anlässlich seines 65. Geburtstages herstellte. Eine von ihnen befindet sich heute noch in Kopenhagen, eine zweite ist im Berliner Privatbesitz erhalten.

Er zeigt sich im Rechtsprofil (Abb. 173), auf der Stirn hat sich das Haar bereits gelichtet und setzt sich von der Schläfe über die Koteletten in einem Backen-Schnauzbart fort. Die Konturen der Stirn, des Nasenrückens, der Lippen und des Kinns sind intensiv gezeichnet und lassen den gestandenen Mann, der weiß, was er will, erkennen. Herter hat sich in klassischem Hermenabschnitt modelliert. Der Armschnitt trägt die Prägung: IPSE FECIT ANNO. MDCCCXI. Unter der Büste ist in einem Reliefband zu lesen: ERNST HERTER SCULPTOR AETATIS SUAE LXV. Diese Platte diente später mit dem "Knieenden Engel" als Schmuck für sein eigenes Grab. Als der Holzsockel nach Jahren zusammenstürzte, ließ die Familie ein Steinpostament setzen, auf das dann nur noch die verkleinerte Replik des Grabengels kam.

Herter, der als großer Tierfreund und Aktionär des Zoos gute Beziehungen zu den leitenden Personen dort pflegte - die Familie hatte grundsätzlich freien Eintritt - richtete an einen Professor des Berliner Zoos einen Brief, aus dem die Beschreibung für ein Leuchterweibchen hervorging, das sich Herter als Krone für die neuzuerrichtenden Gebäude des Zoos dachte. Er schickte beiliegend eine Photographie und bedauerte, daß diese leider nicht die volle Wirkung hergäbe, denn diese Krone wäre auf elektrisches Licht eingerichtet und brächte die künstlerische Idee erst so

recht zum Ausdruck, wenn sie brennte. Er beschrieb sie so (Abb. 174): "Wie Sie sehen, bin ich von der landläufigen Art der Leuchterweibchen abgewichen und habe die Geweihe einem großen Fabelfisch aufgesetzt. Das ganze hängt an einem natürlichen präparierten Seestern, die Muscheln an den Ketten sind ebenfalls Natur. Die Glocken sind in Form von Quallen gehalten, mit bunten Glasanhängern als Fäden." ¹³⁹⁾ Auf dem Fabelfisch läßt sich gerade das Leuchterweibchen nieder, sie hält sich mit der Linken an der Aufhängung fest, während die Rechte sich am Geweih abstützt. Den rechten Fuß hat die nackte Figur schon ausgestreckt, der noch angewinkelte linke wird gleich nachgezogen. Sie zeigt üppige Körperformen, die auf der Hüfte von einer Draperie überspielt werden.

Herter bat, sich die Arbeit gelegentlich anzusehen, auch wenn es keine Verwendung dafür geben sollte.

Herter war in dieser Zeit recht leidend, die schon ererbte Schwerhörigkeit verstärkte sich im Alter so sehr, daß er selbst mit einem Hörrohr große Verständigungsschwierigkeiten hatte, doch blieb er ein zugänglicher Mensch. Sein Sohn Konrad schreibt in seiner Autobiographie: "Mein Vater war, trotz seiner schweren Leiden und seiner Schwerhörigkeit, immer freundlich und liebenswürdig und voller Humor. Wir Kinder liebten und verehrten ihn sehr, und wurden von ihm verwöhnt." Und zur Ehe seiner Eltern sagt heute der Sohn: "Meine Eltern haben 32 Jahre lang in einer sehr glücklichen Ehe zusammen gelebt." Zu dem Unbill der Schwerhörigkeit kam noch ein Beinleiden, das ihn seit 1911 an den Rollstuhl fesselte und ihn in seiner Lehrtätigkeit stark behinderte. Er widmete sich jetzt nur noch kleinen Objekten wie Büsten und Grabreliefs. Ob die Staatsaufträge für große Anlagen seiner körperlichen Behinderung wegen ausblieben, oder

ob eine gewisse jetzt einsetzende Denkmalsmüdigkeit dazu Anlaß war, blieb zu fragen.

Auf der Berliner Kunstausstellung 1912 erschien nur mehr das Hilfsmodell "Friedrich der Große" für Breslau neben dem Gipsmodell zum "Odysseus" und dem Relief "Der erste Hohenzoller in der Mark Brandenburg". Die Hohenzollerndarstellung war ein patinierter Gips gewesen, der 1913 wieder auf die Ausstellung gebracht wurde, und den Herter dann der Hohenzollernschule für das Treppenhaus zur Aula schenkte. In dem Gymnasium hatte 1913 sein einziger Sohn Konrad das Abitur gemacht.

Auf dem überlangen Querrechteck ist der Einzug Friedrich I. 1415 in Brandenburg dargestellt (Abb. 175). Er hatte am 30. April 1415 von Kaiser Sigismund den Titel Markgraf von Brandenburg erhalten. Der Kurfürst und sein Gefolge kommen hoch zu Pferde links ins Bild, Friedrich reitet vorweg und nimmt die Mitte des Reliefs ein. Die Pferde sind stämmig, ihre Körper hat man mit breiten ornamentierten Lederbändern geschmückt, an denen Trotteln herabhängen. Friedrich und die Soldaten stecken in der historischen Rüstung, sie führen Fahnen und Wappenstandarten mit sich. Friedrich, der die Zügel in der linken Hand hält, hat sein Pferd zum Stehen gebracht, seine Rechte liegt auf der Hüfte, er trägt einen Helm, dessen Visier hochgeklappt ist, ein langer Mantel fällt in reichen Falten über den Rücken des Pferdes. Von rechts kommen das Volk, die Ritter, die Gelehrten und die Geistlichkeit heran, eine Frau kniet vor Friedrich und hält ein Kind, das einen Blumenstrauß zu ihm heraufreicht. Den Hintergrund dieser Szene bildet eine Burganlage.

Signiert ist das Relief rechts auf dem Rand mit: E. HERTER.
fec. 1912.

Als dann anlässlich der Fünfhundertjahrfeier 1915 einige Medail-
len für das Jubiläum modelliert wurden, verwendete Herter die
wahrscheinlich schon 1913 in Gips entstandene mit dem Motiv
des großen Reliefs für seine einseitige Plakette in Bronze (3,9
x 7,1 cm - Abb. 176). Sie war beschrieben als "Eine reizende,
durch die Feinheit der Komposition, die Sorgfalt der Ausführung
und die gute Behandlung der Perspektive sich auszeichnende Ar-
beit, ---." ¹⁴⁰⁾ Auf dem unteren Rand der Medaille ist mit er-
habener Schrift geprägt: EINZUG FRIEDRICHS I. IN BRANDEN-
BURG/ ZUM 500 JÄHR. HERRSCHERJUBILÄUM D. HOHEN-
ZOLLERNHAUSES 1915.

Das Modell des "Odysseus" hatte Herter 1912 noch im Salon in
Paris ausgestellt, die Statuette war 1913 als Bronzearbeit fertige-
fertig. Sie zeigt Odysseus (Abb. 177) bei der Heimfahrt "auf den
Trümmern seines selbstgezimmerten Flosses als Dulder im
Meere" ¹⁴¹⁾ auf einer großen Welle reitend. Odysseus sitzt auf
dem rechten angezogenen Oberschenkel über dem ein Gewand-
stück liegt, das unter dem linken Fuß über das Floß hinaus ins
Wasser gleitet. Dieser Fuß ist fast ausgestreckt, der Unter-
schenkel schmiegt sich der Woge an. In dem Kampf mit den Wel-
len hält sich der muskulöse Mann mit seinen Händen am Pfahl
fest. Das Haupt, mit einer Kappe bedeckt, ist gegen den Pfahl
gepreßt, die Gesichtszüge zeigen Anstrengung, die Stirn ist ge-
runzelt, die Backenknochen treten stark hervor. Es ist ein dra-
matisches, sehr männliches Gesicht mit Vollbart.

Den charaktervollen und ausdrucksstarken Kopf des schiffbrüchi-
gen Odysseus nahm Herter zum Anlaß einer Einzeldarstellung in
Bronze für die Glyptothek Kopenhagen. ¹⁴²⁾ Gleich zu Beginn des
Jahres 1913 schickte er eine Photographie der Arbeit nach Kopen-
hagen zu Dr. Jacobsen und berichtete, daß er einen Bronzeguß

auf die Berliner Ausstellung bringen würde. Es hieß weiter im Brief: "Mein Freund Stefan Sinding hat mir früher erzählt, dass Sie sich für meine Arbeiten interessieren, daher gestatte ich mir die Übersendung dieses Blattes. Sinding hatte vor längerer Zeit auch schon eine Anzahl von Photographien nach meinen Arbeiten Ihrem Museum übergeben und machte mir Hoffnung, dass vielleicht eine oder die andere bestellt werden könne." ¹⁴³⁾ In diesem Brief bot Herter auch die Marmorausführung seines "Sterbenden Achill" an und betonte, daß er mit Werken in Kopenhagen vertreten sein wollte. Daß er Jacobsen in Kopenhagen über seine Arbeiten unterrichtete, erklärt sich daraus, daß sich beide anlässlich einer Studienreise Herters 1892 kennengelernt hatten. Dr. Jacobsen bestellte den Odysseus schließlich im Februar 1913 bei Herter, wofür dieser sich sehr herzlich bedankte. "Es ist mir eine grosse Freude gewesen, dass Sie, der Sie ein so massgebendes Urteil über Bildhauerwerke haben meinen Arbeiten mit so anerkennenden Worten gedenken. Ihrem Wunsche entsprechend, teile ich Ihnen ganz ergebenst die Masse meines Odysseus mit. Länge 1,85 Meter, Höhe 2,40 m und Breite 0,98 m. Der Bronze-guß ist fertig und von der Firma Gladenbeck ausgeführt." Er berichtete noch, daß die Bronze bis Mitte April auf der Ausstellung sein würde und teilte den Preis von 25 000 Mark mit, doch sollte man sich "in Bezug auf die eventuelle Anschaffung für Kopenhagen" keine Sorgen der Bezahlung wegen machen. Herter schlug vor, die Figur zu übernehmen und die Begleichung "ganz nach --- Belieben in Raten zu leisten, je nach dem Stande der zur Verwendung gelangenden Fonds." Er erklärte sich sogar bereit, einige Jahre bis zur völligen Bezahlung zu warten, jedoch nicht mit der Aufstellung, denn Herter meinte: "Ich nähere mich den Siebzigern und bin leider körperlich durch eine mir bei der Arbeit zugezogene Beinschwäche recht gehemmt, so daß ich nicht hoffen kann, noch viele größere Werke zu schaffen. Da möchte

ich sehr gern meine Lieblingsarbeit, den Odysseus, recht bald öffentlich aufgestellt wissen, und ganz besonders gern in Kopenhagen, dem ich so viel in meinem künstlerischen Werdegang verdanke." Hier nun einmal hörte man von Herter selbst, was ihm "die Anregung durch das Studium des trefflichen Thorvaldsen" als junger Mann bedeutete, auch die "besten französischen Künstler" wurden ihm später durch die Glyptothek entgegengebracht. Und wieviel Bedeutung er einer Studienreise nach Kopenhagen noch immer beimaß, sagten die Zeilen: "Noch heute schicke ich meine jungen Studenten mit Vorliebe nach Kopenhagen ---." ¹⁴⁴⁾

Dem Brief legte Herter noch Fotos von zwei eben vollendeten Portraitbüsten bei und schickte gleichzeitig drei Plaketten ¹⁴⁵⁾ mit, bei denen es sich einmal um das Selbstbildnis zu seinem 65. Geburtstag 1911 handelte (Abb. 178) und zum anderen um die verkleinerten Repliken der Reliefs vom Loreley-Brunnen (Sphinx/ Heine), beide signiert mit "E. Herter fec. 1912" (Abb. 179). Die Plaketten sind alle dem Originalrelief getreu nachgebildet bis auf das Pflanzenwerk am Erdreich des Sphinxreliefs, das Herter in der Plakette reicher und blühender gestaltete als am Denkmal.

Jacobsen teilte ihm am 21. März mit, daß man beabsichtige, den Odysseus auf der Langen Linie aufzustellen, und Herter fand, "ich könnte mir keinen schöneren Platz denken und wäre glücklich, wenn sich die Sache ermöglichen liesse." ¹⁴⁶⁾ Am 15. Mai schickte Herter seinen Odysseus nach Kopenhagen. Im Juli sendete er ein letztes Schreiben an Dr. Jacobsen, in dem er seinen Entwurf zur Aufstellung im Freien übermittelte. "Es soll nur eine Andeutung sein, da ich die Stelle an der Langen Linie, die für den Odysseus ausersehen ist, und deren Umgebung nicht genau kenne. Die Hauptsache ist, dass die Statue

nicht zu hoch aufgestellt wird, da man gewohnt ist, auf die Meereswogen herabzusehen, auch bei einem tiefen Stand die Linie der Figur, so wie ich sie gedacht habe, am besten zur Geltung kommt. Der Sockel dürfte die Höhe von 80 Ctmr nicht überschreiten. Ich habe ihn mir aus Stein gedacht, entweder Sandstein, oder auch von Ziegelsteinen gemauert, und, wie aus dem Aquarell ersichtlich, zum grossen Teil durch vorgelegte Steinstücke verdeckt, zwischen denen Schilf und Pflanzen wachsen können.

Der Sockel der Probeaufstellung scheint, nach der mir freundlich übersandten Abbildung in der Zeitung, zu hoch." ¹⁴⁷⁾

Schade, daß der Briefwechsel hier endete und nicht mehr bekundet wurde, ob Odysseus schließlich die künstlergerechte Aufstellung fand. Auf keinen Fall war ihm ein langes Leben beschieden, denn schon 1916 wurde berichtet: "Den Odysseus sind wir ja glücklicherweise los geworden." ¹⁴⁸⁾ Er ist seitdem verschollen.

Bei den beiden Portraitbüsten, die er im Foto mit nach Kopenhagen reichte, wird es sich um jene für "Prof. Dr. Julius Hirschberg" und für "Prof. Dr. Max Lenz" gehandelt haben, letzterer war mit 1912 signiert, wurde aber zum erstenmal 1913 im Glaspalast München mit der "Hirschberg-Büste" und dem "Ersten Hohenzollern in der Mark Brandenburg" ausgestellt.

Die beiden Gipsbüsten waren noch im selben Jahr neben dem "Meertyrann" in Bronze und dem "Gipsmodell für eine Plakette", alle vier verkäuflich, auf der Großen Berliner Kunstausstellung zu sehen. Da 1913 wieder zwei Plaketten (Arndt und Körner) entstanden, könnte der Gips der Vorentwurf zur einen gewesen sein, oder Herter hatte hier schon den Entwurf zur Medaille "Der

erste Hohenzoller in der Mark Brandenburg" nach dem Relief von 1912 ausgestellt.

Die Plaketten "Arndt" und "Körner" müssen aber als Pendant betrachtet werden, die eine hat den politischen Schriftsteller und Dichter Ernst Moritz Arndt zum Thema, die andere den Freiheitsdichter Theodor Körner. Herter hat sie in das gleiche Aufbauschema gebracht und die Büstenabschnitte, die unterziehenden Ehrenzweige und seine Signatur ins Spiegelbild gesetzt.

In einem Hochrechteck ist ein Nischenfeld eingezeichnet, in dem Körner im Rechtsprofil und Arndt im Linksprofil modelliert sind (Abb. 180). Die einzige Variante hat Herter in die Büstenform gelegt, der sehr junge Körner, er fiel mit 22 Jahren, trägt die Uniform des Lützowschen Freikorps mit hohem Stehkragen und großen dekorierten Schulterklappen, unter der Uniform wird ein bis zum Kinn reichendes Hemd mit kleinem Eckenkragen sichtbar. Der ältere Arndt ist als Hermenabschnitt gegeben, eine Form die Herter selten benutzte. Am Hals sind Falten gezeichnet, ein Doppelkinn, Augen- und Stirnfalten prägen schon das Gesicht, das Haar ist noch stark und ein Kinn-Backenbart unterstreicht das ausdrucksstarke Antlitz des Dichters. Körner ist wesentlich glatter, dem Alter entsprechend, dargestellt, die Physiognomie ist ebenmäßig, ohne Falten, Haarlocken fallen in die Stirn und stufen sich bis zum Ohr, wo das Haar in langen Koteletten weiterläuft. Den Lorbeerzweig zieht Herter in großer Entfaltung links ins Bild bis unter die Epauletten und läßt rechts ein paar Blätter bis zur linken Schulter gehen, in gleicher Art setzt er den Eichenzweig bei Arndt an. Auf die Platte unter dem Nischenfeld hat Herter bei Arndt links die Signatur geschrieben "E. HERTER. fec/ 1913", bei Körner steht rechts "HERTER/fec. 1913". Um das Rund läuft bei beiden eine Inschrift, bei

Arndt hat Herter die Zeile des patriotischen Liedes "Der Gott der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte" gewählt, bei Körner liest man "Das Volk sieht auf, der Sturm bricht los". Seine Umschrift beginnt und endet mit einem Stern, um das Schriftband auf die gleiche Länge zu bringen. In den Abschnitt unter der Nische und unter dem Zweig stehen je die Namen: "Theodor Koerner" und "Ernst Moritz Arndt". Das Körner-Relief wurde noch als Gedenkplatte¹⁴⁹⁾ ausgeführt und anlässlich des 100. Todestages 1913 am Nikolaischen Hause in der Brüderstraße angebracht.

Obwohl Herter gesundheitlich ziemlich reduziert war, nahm er im Verein Berliner Künstler ein Amt im Verwaltungs-Ausschuß der Stifterklasse III an, die sich mit der "Kaiser-Wilhelm-II. - und Auguste-Viktoria-Spende" befaßte.

In das Jahr 1913 fiel noch der Verkauf des Hauses in der Uhlandstraße. Wie wir hörten, litt Herter an einer Beinschwäche, einer Lähmung mit Muskelschwund, die ihm, der im Rollstuhl saß, das große Haus ohne Fahrstuhl zur Plage werden ließ. Außerdem hatten seine Töchter Erna und Irmgard geheiratet, sein Sohn Konrad ging im gleichen Jahr zum Studium nach Freiburg im Breisgau. Das Haus war nun für die kleiner gewordene Familie, der nur noch zwei Töchter und die Hausangestellte Friedchen angehörten, viel zu groß. Sein Atelier hatte Herter bereits an seinen Schüler Gustav Schmidt-Cassel vermietet, denn er konnte auch in seinen Räumen in der Hochschule arbeiten. Er zog mit der Familie für zwei Jahre in eine Pension in der Marchstraße 4 und mietete sich dann doch wieder ein kleines Atelier in der Schlüterstraße, das er bis zu seinem Tode behielt.

Trotz des körperlichen Leidens unternahm er mit seinen Kindern Irmgard und Konrad eine Reise nach Sirmione an den Gardasee, wo er mit seinem Rollstuhl, den die italienischen Kinder "Carrozella" nannten, Aufsehen erregte.

Auch im nächsten Jahr reiste er auf Anraten der Ärzte mit seiner Frau, den Töchtern Irmgard, Brigitta und dem Sohn Konrad nach Teneriffa und Gran Canaria. Die Familie schiffte sich am 24. 3. 1914 in Hamburg ein und kehrte erst Anfang Juni wieder zurück.

Auch 1914 hatte Herter, wie im Jahr zuvor, die Funktion im Verein Berliner Künstler im Spendenausschuß inne.

Zwei neue Werke wurden namentlich bekannt, Herter modellierte eine "Weibliche Büste" und eine "Lutherstatue", deren getöntes Gipsmodell 1915 (verkäuflich) auf der Ausstellung der Akademie neben "Plaketten und Medaillen" zu sehen war.

Ein Jahr später 1916 wurde "Luther" wieder als verkäuflich auf der Großen Berliner Kunstausstellung gemeldet. Dieses Alterswerk zeigt Luther (Abb. 181) als Sitzfigur, die durch die Massigkeit des Körpers und durch das weite Predigergewand unterstrichen wird und überdimensioniert erscheint. Luther ist sehr wuchtig, sehr gewaltig geraten, der runde Kopf mit Lockenpartien, das Gesicht mit Doppelkinn und kurzem Hals betonen das Voluminöse. Die Figur ist statuarisch, Luther ist in Pose gesetzt, hier ist der Kirchenfürst symbolisiert. Er blickt unbewegt, niemand erreichend, geradeaus. Der rechte Unterarm ruht auf einer Lehne, die nur an dieser Seite dargestellt ist. Seine Linke hat Luther gespreizt auf die offene Bibel gelegt, die über dem linken Knie gehalten wird. An dieser Konzeption erstaunt daß

Herter seinen Luther als Sitzstatue modelliert hatte, ein Idee, die es für Luther nur bei Schinkel gab (Entwurf II, Federzchn. 1817), der ihn thronend zeichnete. Die berühmten Vorläufer der ersten Hälfte des 19. Jhs. Karl Friedrich Schinkel, Johann Gottfried Schadow und Bertel Thorvaldsen entwarfen den Prediger und Reformator stets als Standfigur im Talar. Auch die späten Luther-Denkmäler von Ernst Rietschel und Adolf Donndorf (1858 - 68), Rudolf Siemering (1882 - 83), Emil Hundrieser (1883 - 86), Martin Paul Otto und Robert Toberentz (1895) sowie von Donndorf (1889 - 95) zeigten ihn als Standfigur im Predigergewand.

Zwar gab es auch den Denkmals Typus "Sitzfigur" durchgängig im 19. Jh., doch für ein Luther-Denkmal bevorzugte man das Schadow-Motiv. Sein "Luther-Denkmal in Wittenberg und dasjenige in Worms wurden zu Vorbildern für eine ganze Reihe von anderen Luther-Denkmälern des 19. Jhs.". ¹⁵⁰⁾ "Übrig blieb in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. ein monumentalisiertes Klichee ohne jeden geistigen Inhalt." ¹⁵¹⁾ "Von den Luther-Denkmälern jener Zeit gehen unverbindliche, leere Gesten aus. Dies wird ganz und gar deutlich, wenn wir sie mit Schadows Luther-Denkmal in Wittenberg vergleichen." ¹⁵²⁾

Herter übernahm für seinen Luther das Sitzmotiv von Schinkel, lehnte sich aber in Ausführung von Physiognomie und Frontalität des Kopfes der Schadowschen an und vereinte so die Ideen zweier großer Künstler.

1915 kam es zu Differenzen zwischen Herter und dem neuen Direktor der Hochschule. Ein Brief an seinen Sohn, der im Felde war, sprach davon. "Ich persönlich habe eine sehr aufregende Zeit durchgemacht. In der Hoffnung mit dem neuen Direktor un-

serer Hochschule meine Tätigkeit in angenehmer Form weiterzuführen bin ich arg betrogen worden. Ein höchst unpersönliches und anmaßendes Schreiben desselben hat mich veranlaßt beim Ministerium um meine Pensionierung einzukommen, obgleich nun gerade die Lehrtätigkeit bei meinem Leiden viel weniger anstrengend ist, als die eigene Arbeit, die mir körperlich doch jetzt sehr sauer wird. Soeben habe ich die Genehmigung meines Abschiedsgesuches zum 1. April 1916 erhalten, so wie die Bestätigung einesurlaubes bis dahin, den ich nachgesucht hatte, weil ich natürlich mit dem neuen Direktor nicht mehr zusammen wirken wollte, andererseits aber mein Atelier in der Hochschule nicht Knall und Fall verlassen konnte und wollte. Daß mir nach einer 25-jährigen treuen Pflichterfüllung in meinem Amte so gelohnt werden würde, habe ich mir nicht träumen lassen." 153)

Die große Traurigkeit über den schlechten Lohn ist verständlich, Herter, inzwischen 69 Jahre alt geworden, berichtete über seinen Gesundheitszustand, er "ist unverändert mit einer ganz geringen Neigung zur Besserung". Aus dem Brief ging noch hervor, daß ein Umzug bevorstand - Herters zogen 1915 in die Berliner Straße 157 (heute Otto-Suhr-Allee), obwohl sie eigene Häuser in der Bismarckstraße und Buchenstraße besaßen.

Am 1. April wurde dann sein Rücktritt vom Lehramt vollzogen, und zu seinem 70. Geburtstag (15. 5.) ehrte ihn ein Artikel: "Der Bildhauer Ernst Herter feiert heute seinen siebzigsten Geburtstag. Die Gesellschaft unserer Reichshauptstadt nimmt hieran um so innigeren Anteil, weil Herter gebürtiger Berliner ist und seiner Vaterstadt stets in Anhänglichkeit die Treue bewahrt hat." Man berichtete vom Werdegang des Mannes "mit dem imposanten Künstlerkopf" und meinte, er "genießt in weiten Kreisen ein hohes persönliches Ansehen und ist seiner künstlerischen Stellung nach schon darum bemerkenswert, weil er als Enkelschüler R uchs

die typische einheimische Bildhauertradition vertritt. Diese Tradition kann man, je nachdem, einen realistisch belebten Klassizismus oder einen klassizistisch gemilderten Realismus nennen. Bei Ernst Herter tritt beides hervor, in seinen Jugendarbeiten mehr das Klassizistische, denen seiner reiferen Periode mehr das Realistische." Unter der Aufzählung seiner wichtigsten Werke, erschienen auch seine letzten Arbeiten, die Gipsstatuette Luther "und eine höchst sorgfältig gearbeitete Marmorbüste einer Dame. Sie beweisen, daß, auch mit siebzig Jahren, der Künstler noch schaffenskräftig ist und gewiß nicht daran zu denken braucht, den Meißel aus den Händen zu legen." 154)

Die Marmorbüste einer Dame trug auf der Berliner Kunstausstellung 1916 den Titel "Frau I. R.", vielleicht hatte Herter noch einmal seine Tochter Irmgard modelliert, die eine Verheiratete Reuleaux war.

In seinem letzten Lebensjahr schuf er noch einige Arbeiten: Marmorbüste für Robert v. Mayers, diverse kleinere Werke, eine Luther Jubiläums-Schaumünze, Grabrelief für die Familie Ebell, eine Gruppe "Idyll" und als letztes großes Objekt die Gruppe "Fürs Vaterland".

Nach der Vorlage seiner Luther-Statue modellierte Herter die Medaille, die zur 400-jährigen Reformationsfeier geprägt werden sollte.

Das Grabrelief arbeitete er für die befreundete Familie Ebell aus Ahlbeck, wo Herter sein Sommerhaus besaß. Das Hochrechteckrelief, für den 1916 verstorbenen Kommerzienrat ist in einer monumentalen Architektur untergebracht (Abb. 182). Dargestellt ist ein Engel am Grabe (Abb. 183), der die linke

Bildhälfte beherrscht. Er sitzt auf der Deckplatte, die rechte Hand aufgestützt, die Linke weist zum Himmel. Sein idealisiertes Haupt mit schönem Gesicht blickt auf die vor ihm knieende Frau, die die Hände fassungslos ineinandergelegt hat. Den Hintergrund bilden zwei Frauen in antiker Gewandung, die jüngere trägt das Salbgefäß, die hinter ihr stehende ältere Frau umfaßt sie bei den Schultern. Die Gesichter der drei Frauen am Grabe sind ernst von Trauer bewegt. In der Auffassung gemahnt dieses Relief an Christusgrabdarstellungen; und in den Grabmälern Herterers bleibt dieses christliche Sujet, ohne Bezug auf den Verstorbenen, allein. Das Relief hat Herter in flächiger Art gestaltet. Seine sonst so imponierende Technik von vollplastischen Elementen mit feinsten Abstufung zum Flachrelief hat er hier ganz verlassen, die Reduzierung der Tiefenwirkung vermittelt eher einen Bildeindruck als den eines Reliefs.

Bei der Gruppe "Idyll" kann nur auf einen Zeitungsartikel verwiesen werden. Der Autor schrieb: "Und das Idyll besagt uns, daß heute die Künste auch im Waffenlärm nicht schweigen dürfen. Die beiden jugendschönen Gestalten, die in bacchischer Begeisterung die Zither anklingen lassen, sprechen uns förmlich wie ein Dithyrambus an und bekunden das immer noch jugendliche Empfinden des Siebzigjährigen." ¹⁵⁵⁾

Ein Atelierfoto von 1917 zeigte Herter vor einem Relief auf der Staffelei (Abb. 170). Der Thematik nach mußte es sich um ein Grabrelief handeln. In einem Hochrechteck, das oben flach abgerundet ist, sitzt ein alter Mann mit langem Bart, nacktem Oberkörper in antiker Gewandung. Neben ihm steht hoch aufgerichtet eine weibliche Figur, die sehr jung ist und mit der Rechten dem Alten die Richtung weist. Sie ist in ein faltenreiches Idealgewand gehüllt. Die Szene spielt vor der Architektur eines

Hauses, die das linke Relief einnimmt und vor einer Kirche, die sich hinter dem Greis mit ihrem Turm erhebt.

Über die Gruppe "Fürs Vaterland" (Abb. 184) sagte Herter, sie wäre aus der unmittelbaren Stimmung hervorgegangen, die der "so schmähhlich aufgedungene Krieg" in ihm ausgelöst hätte. Er schilderte sie folgendermaßen: "Wir alle bringen Opfer, aber die schwersten unsere Frauen und Mütter, die ihr Liebstes dem Vaterlande hingeben müssen. So habe ich eine Mutter dargestellt, die, ihren gefallenen Sohn im Schoße klagend zum Himmel aufblickt. Ich habe mich bestrebt, wie bei meinem sterbenden Achilles und anderen tragischen Darstellungen, durch edle Form und vornehmer Würdigung dem Mutterschmerz einen durch die Kunst veredelten Ausdruck zu verleihen und dadurch ein versöhnendes Moment in die tragische Darstellung zu legen." ¹⁵⁶⁾

Herter hatte sie frei, ohne Auftrag, geschaffen, er hoffte aber, "daß sich Gelegenheit finden wird, sie für einen der jetzt so zahlreichen Heldenfriedhöfe oder sonstige Gedächtnisstätte, in großem Maßstabe und edlem Material ausführen zu können." ¹⁵⁷⁾

In seinem letzten Werk griff Herter noch einmal auf antikisierende Stilelemente zurück. Mutter und Sohn sind in der realistischen Zeit des ersten Weltkrieges antikisch nackt dargestellt. Ein großes Gewandstück breitet sich um die Hüften der Frau und umschließt großzügig die Beine, so daß nur der linke Fuß frei bleibt. Sie kniet auf dem rechten Bein, das linke ist aufgestellt, über dem der tote Sohn liegt. Bekleidet ist er mit einem Fellschurz, der von einem Ledergürtel gehalten wird. Die übereinandergeschlagenen Beine reichen bis zum seitlichen Plinthenrand vor, der Oberkörper fällt mit hängenden Armen nach hinten ab. Getragen wird der Körper an der Hüfte vom ausgestreck-

ten rechten Arm der Mutter, deren klagende Bewegung sich vom Sohn wendet. Sie hat den Kopf in den Nacken geworfen und blickt starr nach oben, der Mund ist leicht geöffnet. Die Aufwärtsbewegung hat Herter durch den hoch gestreckten Arm mit angewinkeltem Unterarm unterstützt.

Das Gipsmodell dieser Gruppe kam noch 1917 auf die Große Berliner Kunstausstellung, doch zur Ausführung gelangte sie nicht mehr.

Herter gab das Atelier in der Schlüterstraße auf und wendete sich der Malerei zu, die er im Hause bewerkstelligen konnte. Über seine Gesundheit berichtete er dem Sohn im Felde, daß die Verpflegung nicht besser würde, und er seines schwachen Appetits und seiner schlechten Verdauung wegen doch sehr litte, und auch die Kälte wirke "empfindlich auf Beine und Arme, die seit einiger Zeit auch an Kraft und Bewegungsfähigkeit nachzulassen beginnen." ¹⁵⁸⁾

Bei einem Bildhauer wie Ernst Herter, der bis zum letzten Augenblick arbeiten konnte, darf man wohl von einem erfüllten Leben sprechen. Am 21. Dezember 1917 starb Ernst Herter im Alter von 71 Jahren.

Nachrufe widmeten ihm 1918 die verschiedensten Berliner Künstlerzeitschriften. ¹⁵⁹⁾

K A I S E R W I L H E L M I .

Zwei Denkmäler in Norddeutschland

Flensburg 1883 - Kiel-Holtenau 1900

Einleitung

Es muß erläutert werden, warum gerade diese beiden Kaiser Wilhelm I.-Denkmäler gemeinsam besprochen werden, denn immerhin weist das Oeuvre Ernst Herters sieben Statuen des Ersten Wilhelm auf.¹⁶⁰⁾ Auch diese Vielzahl an Kaiser Wilhelm I.-Denkmälern muß Beachtung finden, doch braucht man über die ab 1888 unter Wilhelm II. einsetzende Flut an Kaiser Wilhelm I.-Denkmälern keineswegs erstaunt zu sein, Wilhelm II. verehrte seinen Großvater und legitimierte über ihn die eigene Politik. Herter dient hier als gutes Beispiel, allein bei ihm gehen von sieben Figuren zum gleichen Thema vier auf die Intention von Kaiser Wilhelm II. zurück (1895 - 1904).

Schon zu Wilhelms I. Lebzeiten wurde eine große Anzahl von Kaiser-Denkmälern erstellt, die zumeist von Behörden und Kommunen in Auftrag gegeben waren. Nach seinem Tode aber sorgte fast ausschließlich der Enkel, Kaiser Wilhelm II., für weitere Aufträge von Kaiser Wilhelm I.-Denkmälern.

Kaiser Wilhelm II., der in seinem Großvater eine bedeutende Persönlichkeit sah, hielt sich ebenfalls für altpreußisch, konservativ, schon um sich der liberal politischen Anschauung seines Vaters Friedrich III. zu widersetzen, zu dem er ein äußerst schlechtes Verhältnis hatte. Während Kaiser Wilhelm I. sich in erster Linie als Preußenkönig und nicht als Kaiser sah, empfand sich der Enkel durchaus als Herrscher des Deutschen Reiches.

Bei Ernst Herter sind drei Kaiser Wilhelm I.-Denkmäler noch zu Lebzeiten des Monarchen entstanden (1881 - 1884), wobei diesen drei Statuen gemeinsam ist, daß sie alle auf Geric

gebäude bezogen sind. Die frühe (Landgericht Potsdam 1881/82) und die späte (Kriminalgericht Moabit 1884) waren im Verbund mit der Außenfassade, die dritte (Landgericht Flensburg 1882/1883) gelangte im Gerichtsgebäude im Treppenhaus zur Aufstellung.

Während die Figur für Flensburg eine Replik nach der für das Landgericht Potsdam gefertigten ist, also seines ersten Kaiser Wilhelm I. -Denkmales, und somit in die frühe Schaffensperiode fällt, in der die Aufträge noch nicht so reich gesät sind,¹⁶¹⁾ erst steht das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Kiel-Holtenau (Enthüllung 1900) in einer Blütezeit Herters, als er längst schon im In- und Auslande bekannt war und viele Staatsaufträge übertragen bekommen hatte.¹⁶²⁾ Noch dazu darf man in Kiel von seinem letzten großen Auftragswerk sprechen, denn ab 1900 ist Herter nur noch auf Ausstellungen zu finden; bis zu seinem Tode 1917 entstehen keine wichtigen Plastiken mehr wie in den achtziger und neunziger Jahren.

Beide Figuren stellen gewissermaßen Beginn und Höhepunkt einer künstlerischen und gesellschaftlichen Laufbahn dar, und verdienen es daher, gemeinsam besprochen zu werden.

I Ursache

a) Urheber = Auftraggeber = Besitzer

Bei beiden Denkmälern sind die zwei erstgenannten Träger identisch, d. h. der Urheber wird auch zum Auftraggeber, nur ändert sich beim Kaiser Wilhelm I. -Denkmal für Kiel der Besitzer (Wasserbauamt) in Flensburg nicht, hier ist der Urheber Auftraggeber und auch Besitzer.

Der Ideenträger für das frühe Werk in Flensburg ist eine Institution, nämlich das Land- und Amtsgericht, das dem Justizministerium Kiel unterstellt ist. Für das Ministerium unterzeichnet der Vorstandsbeamte des Königlichen Oberlandesgerichts Kiel, Herr A. Krah, den Vertrag mit dem Künstler Ernst Hertter, somit ist also eine Institution stellvertretend für eine andere zum Auftraggeber geworden.

Das späte Werk in Kiel-Holtenau ist ein großer Staatsauftrag, den Kaiser Wilhelm II. zu Ehren seines Großvaters Wilhelm I., der 1887 den Grundstein zum Nord-Ostsee-Kanal legte, vergab. Als Wilhelm II. 1895 den Kanal eröffnete, wurde gleichzeitig der Grundstein zum Denkmal mit folgender Urkunde gesetzt: "Indem Wir befehlen, daß der Kanal für die Schifffahrt aller Völker geöffnet werde, wollen Wir zugleich, daß an der Stelle, an welcher derselbe in Unseren Kriegshafen mündet, ein Denkmal errichtet werde, welches der Nachwelt Kunde gibt von der durch Uns in Gegenwart Unseres hohen Verbündeten vollzogenen denkwürdigen Eröffnung der neuen Verkehrsstraße. Mit diesem Denkmal wünschen Wir zugleich einen Teil des Dankes abzutragen, den das deutsche Volk dem großen Kaiser schuldet, welcher vor nunmehr fünfund-zwanzig Jahren die deutschen Stämme zu einem einigen

Bunde geeint und in weiser Voraussicht das jetzt vollendete Werk begonnen hat." ¹⁶³⁾

b) Finanzierungsfonds

In Flensburg geht es um eine verhältnismäßig geringe Summe für Herter, aber er war ja noch nicht der bekannte Bildhauer von Kiel-Holtenau. Zunächst wird im September 1882 vom Justizminister gewünscht, daß die Kosten aus dem Neubaufonds für das Gerichtsgebäude zu entnehmen seien. Im Flensburger Vertrag von 1883 wird dann verfügt, die Gesamtsumme von 3680 Mark ¹⁶⁴⁾ aus der königlichen Regierungshauptkasse zu Schleswig zu zahlen. ¹⁶⁵⁾

Daß es sich beim Kieler Auftrag um einen weit größeren Betrag handelt, geht aus einer Zeitungsmitteilung vom 5. April 1897 hervor, in der die Summe für den Kanal dargelegt wird. Man hatte einen Nachtragsetat im Reichstag eingebracht, der aus dem Fonds des ersten Nachtragsetats für 1895/1896 einen Restbetrag von 138.738 Mark verfügbar werden ließ. Für diese ersparte Summe wollte man das bereits projektierte Denkmal errichten. Eine frühere Realisation war nicht möglich, da die Abrechnung des Baufonds für den Kanal auf sich warten ließ, und man auf diese nicht verbrauchten Geldmittel angewiesen war. Und da man außerdem noch glaubte, das Denkmal könne "unter Umständen ohne Inanspruchnahme weiterer Mittel --- zum Abschluß gebracht werden ---, erscheint es angezeigt, den ersparten Betrag zu verwenden, um die alsbaldige Verwirklichung des in der Grundsteinlegung zum Ausdruck gekommenen Planes zu ermöglichen." ¹⁶⁶⁾ Zwei Jahre sind bereits nach der Grundsteinlegung vergangen, doch erst jetzt steht eine Summe von 138.738 Mark für das Denkmal zur Verfügung; welch Unterschied zu 3680 Mark

vor 14 Jahren in Flensburg, doch ist die Funktion des Denkmals um 1900 eine andere.

c) Adressat

Die Frage nach dem Adressaten ist bei einem Herrscherdenkmal leicht zu beantworten: adressiert ist es stets an das Volk. Dieser Anspruch kann nur von dem Repräsentanten der Macht erfüllt werden, im Gegensatz zu Denkmälern von Dichtern, Denkern oder Erfindern, die nur einen Teil der Bevölkerung ansprechen sollen. Zwar ist dem Kaiser, der in einem Justizgebäude aufgestellt ist, der Anspruch zuzubilligen, als Symbolfigur der Gerechtigkeit für alle Bürger des Staates zu gelten. Tatsächlich aber erreicht er nur eine geringe Anzahl von Menschen, nämlich einmal die, die Recht und Schutz suchend das Gericht betreten, zum anderen jene, die in des Kaisers Namen das Recht anzuwenden haben, also ist es im strengen Sinne kein öffentliches Denkmal. Ein weiterer Unterschied zu Kiel ist, daß Kaiser Wilhelm I. 1883 noch lebt, und hier dem zur Zeit regierenden Monarchen ein Monument gesetzt wurde; Kiel-Holtenau dagegen stellt ein Erinnerungsmal für einen Toten dar. In Flensburg kann das Denkmal nicht mit dem Anspruch des Sicherinnerns an eine historische Herrscherfigur erfüllt sein, sondern es kann nur den gegenwärtig Lebenden ehren wollen. Das Kaiserdenkmal von Holtenau dagegen, an einer international befahrenen Meeresstraße aufgestellt, wendet sich nicht nur an die deutsche, sondern an viele Nationen. Diesen Anspruch dokumentiert die Stiftungsurkunde, die besagt, daß das deutsche Volk mit dem Denkmal einen Teil des Dankes an den Einer des Vaterlandes abtragen möchte, und daß der Nachwelt berichtet werden soll, welch wichtige Verkehrsstraße, die strategisch bedeutend war, unter Wilhelm I. projektiert wurde.

Die Zahl derer also, die das Monument in Kiel-Holtenau erreichen sollte, ist erheblich größer und steht in keinem Verhältnis zu den Besuchern des Gerichtsgebäudes von Flensburg.

d) Aufstellungsort

Mit dem Auftrag in Flensburg wie in Kiel waren die Aufstellungs-orte schon fixiert und somit für den Künstler die Funktion des Denkmals von Beginn an festgelegt. Im Flensburger Vertrag ist unter Punkt 1 der genaue Ort angegeben, es heißt dort, daß "der Unternehmer Bildhauer E. Herter zu Berlin --- die Aufstellung des Standbildes Sr. Majestät des deutschen Kaisers im Hauptkorridor des Land- und Amtsgerichts zu Flensburg" übernimmt.¹⁶⁷⁾

In Kiel ist die Einmündung des Kaiser-Wilhelm-Kanals in den Kieler Hafen als Aufstellungsort benannt,¹⁶⁸⁾ und anlässlich der Einweihung wird der Platz genauestens beschrieben: "Auf dem Leuchtturmhügel zu Holtenau, einem Stück künstlich der See abgewonnenen Bodens, erhebt sich über dem von Kaisers Hand geweihten Schlußstein der kraftvolle Aufbau des Denkmals, ---, die Wartehalle zu einer, den Leuchtturm zur anderen Seite ---." ¹⁶⁹⁾ In der gleichen Quelle wird noch von einer vielleicht etwas beengten Stellung des Denkmals berichtet, doch soll gerade diese vor allem das Auge des Ankommenden festhalten.

e) Vertrag (Flensburg)

Leider ist nur für Flensburg der Vertrag erhalten, woraus auch hervorgeht, daß Herter am 30. August 1882 eine Offerte an das Königliche Justizministerium gemacht hatte. Wie und zu welchen

Bedingungen Herter der Auftrag für Kiel übertragen wurde, ist des fehlenden Vertrages wegen nicht zu klären. Daß er hier ebenfalls ein Angebot machte, erscheint in der Zeit recht unwahrscheinlich, denn inzwischen war er zum Kaisergünstling avanciert. Seit 1890 besuchte ihn Kaiser Wilhelm II. in seinem Atelier, so daß man schließen darf, er wurde neben anderen Künstlern zu einem Entwurf aufgefordert. Immerhin dürfte die Wahl Herters als ausführenden Künstler auch von Anfang an feststanden haben, denn seit 1890 gingen die Verhandlungen um den großen Staatsauftrag der Langen Brücke zu Potsdam, deren Figuren-Schmuck dann auch zwischen 1892 und 1895 bei ihm entstand, womit Herters Bedeutung in der Zeit der Planung des Projektes Kiel-Holtenau gekennzeichnet ist. Daß Herter schon frühzeitig als Künstler für jenes große Kieler Programm tätig war, beweist die Drei-Kaiser-Halle, für deren Innenraum er 1894 die Medaillons Kaiser Wilhelm I., Kaiser Wilhelm II. und Kaiser Friedrich III. gearbeitet hatte.¹⁷⁰⁾ Außerdem wird auch schon die Ausschmückung der Supraporte am Eingang zur Halle erfolgt sein, die ebenfalls in Herters Händen lag. Als dann 1895 der Entwurf einer Münze zur Eröffnung des Kanals anstand, schlug Herter das Motiv seiner Supraporte vor, welches der Kaiser sogleich akzeptierte.¹⁷¹⁾

Natürlich ist nicht beweisbar, daß mit der übertragenen Ausführung der Drei-Kaiser-Halle und der Medaille dem Künstler auch der Auftrag gegeben wurde. Aber sicherlich kann man annehmen, daß ein Bildhauer, der schon soviel für ein Programm ausgeführt hatte, auch mit der Fertigung der letzten großen Arbeit betraut wurde.

In Flensburg belegen die Akten, daß nach dem Herterschen Angebot vom 30. August 1882 gleich am 9. Oktober der Auftrag

durch einen Brief erteilt wird mit der Bitte, Herter möge die beigelegte Skizze für den Sockel vom Reg. Baumeister Plüddermann verwenden. "Die Größe der oberen Platte" habe er "mit der Ausladung der Füße der Figur in Einklang zu bringen".¹⁷²⁾ Dieser Hinweis resultiert aus der Tatsache, daß die Potsdamer Figur auf einer Viereckplinthe steht, und hier muß diese des vorgegebenen Sockels wegen rund werden. Als Lieferungsstermin wird ihm ganz knapp April 1883 genannt.

Am 14. 12. 1882 meldet Herter sich wieder schriftlich in Flensburg, weil er noch immer nicht den Vertrag erhalten hat. Möglicherweise wurde die Verzögerung durch ihn selbst ausgelöst, denn am 16. 12. 1882 wendet sich der Gerichtspräsident Vierhaus aus Kiel an das Landgericht Flensburg und teilt mit, daß Herter endlich eine photographische Abbildung der Statue mit Sockel einreichen solle, damit die Verhandlungen fortgesetzt werden können.¹⁷³⁾ Obwohl Herter erst am 18. 1. 1883 eine Fotografie der Potsdamer Statue an den Landgerichtspräsidenten Krah (Flensburg) schickt, wird der Vertrag zwischen Herter und dem Vertreter des Justizministeriums A. Krah bereits am 8. Januar in Berlin und am 11. in Flensburg unterzeichnet, hier jedoch "unter Vorbehalt der Genehmigung des Herren Vorstandsbeamten des Königlichen Oberlandesgerichts in Kiel".¹⁷⁴⁾

Punkt 1 des Vertrages besagt, daß Herter die Anfertigung, Anlieferung und Aufstellung des Standbildes übernimmt. Punkt 2 setzt die Größe der Figur mit 2 m fest, die des kreisrunden Sockels mit 1,30 m bei einem Durchmesser von ca. 1 m. Das Material für Figur und Sockel soll bester westfälischer, französischer oder belgischer Kalkstein sein, wobei sich die Justizverwaltung die Wahl des Steines vorbehält. Außerdem wird eine künstlerisch vollrunde Figur gefordert, denn die Potsdamer war

in der Rückansicht nicht ausgearbeitet. Trotzdem soll sie als Modell dienen, doch für den Sockel muß die beigelegte Flensburg-Skizze Verwendung finden. Punkt 3 beinhaltet die Verpflichtung Herters, das Standbild wunschgemäß auszuführen, anzuliefern und 6 Monate nach Kontraktabschluß aufzustellen. Die Summe von 3680 Mark wird in drei Raten beglichen werden. Der nächste Punkt unterstellt beide, den Künstler und den Auftraggeber, bei eventuellen Differenzen über die Vertragserfüllung, die Beschaffenheit des Steines, die Punktierarbeit, bis zur Vollendung und Aufstellung einem von der königlichen Regierung in Schleswig zu benennenden königlichen Baubeamten. Punkt 5 schreibt Herter ganz klar vor, daß er "für jeden Tag der Verspätung" 10 Mark Konventionalstrafe zu zahlen habe. In Punkt 6 haftet er für alle Transportbeschädigungen des Monuments. Im nächsten wird mitgeteilt, daß die Stempelkosten jeder zur Hälfte trägt, und der letzte Punkt benennt die Kontrahenten des Vertrages.

II Objekt

a) Kosten - Entwurf - Honorar

Als Herter am 30. August 1882 sein Angebot mit zwei Zeichnungen im Königlichen Justizministerium Berlin einreicht, erhebt er zugleich eine Kostenrechnung. Er schreibt, er werde die Ausführung der Statue nach seinem vorhandenen Modell in bestem Rockwitzer Sandstein "von allen Seiten auf das beste künstlerisch durchgeführt" für 3000 Mark herstellen. Das Postament, ebenfalls Rockwitzer Sandstein, wird "weich grafiliert und so über ge-

schliffen mit Eierstab, verziertem Rundstab und drei Festons" für 600 Mark erstellt. Für den Transport nach Flensburg inklusive Verpackung der Figur und des Postaments berechnet er 280 Mark, so daß sich die Kosten auf insgesamt 3880 Mark belaufen werden. Er erläutert noch, wie er zur Summe kam, denn für die Kaiser Wilhelm Statue in Potsdam hatte Herter 4000 Mark erhalten. Er legt dar: "Von obigen 4000 M. nun habe ich die Summe von 1500 M. für ein schon vorhandenes Modell in Abrechnung gebracht, so daß für die Sandsteinausführung inklusive Material 2500 M. bleiben." Für die genaue Ausarbeitung der hinteren Seite verlangt er 500 Mark, somit kommt eine Summe von 3000 Mark für die Statue zusammen. Herter schlägt noch vor, das Werk auch um 600 Mark billiger herstellen zu können, wenn man sich entschieße, belgischen oder französischen Kalkstein zu nehmen, was dann einen Gesamtpreis von nur 3280 Mark ergebe.¹⁷⁵⁾

Tatsächlich verfügt der Justizminister im September 1882 zunächst die Ausführung in belgischem oder französischem Kalkstein, und jener Preis von 3280 Mark wird auch dem Auftragsbrief vom Oktober des Jahres 1882 zugrunde gelegt.¹⁷⁶⁾ Herter akzeptiert in einem Antwortschreiben und bringt zum Vorschlag, man möchte doch in drei Raten zahlen, die erste über 1000 Mark nach Beschaffung der Steine, die zweite über weitere 1000 Mark nach der Punktierarbeit und den Rest von 1280 Mark nach Ablieferung des fertigen Werkes.¹⁷⁷⁾ Der Vertrag vom Januar 1883 behandelt dann allerdings die Summe von 3680 Mark, wobei wieder alle drei Steinsorten zur Wahl stehen, der Zahlungsmodus von drei Raten wird angenommen.

Da nun die Materialfrage nicht geklärt ist, kann Herter mit der Ausführung nicht beginnen, und es erfolgt am 2. 2. 1883 ein Brief von ihm an Krah, in dem er bittet, man möge die Entschei-

dung über das Material treffen, da er das Modell auf die akademische Ausstellung bringen will. Schon neun Tage später schreibt er wieder wegen der Materialentscheidung und erhält zur Antwort, daß man sich für westfälischen Sandstein entschieden habe. Der erste Handschlag wird dann von Herter im April 1883 an der Statue gemacht, ¹⁷⁸⁾ ein Zeitpunkt, da sie nach der ursprünglichen Planung längst aufgestellt sein sollte. Die erste Rate, so verfügt Kiel, wird am 9. Mai 1883 gezahlt. Die Punktierarbeit hat Herter im Juni/Juli beendet und bittet um Zahlung der zweiten Rate, außerdem möchte er noch die Adresse eines Zimmermeisters in Flensburg wissen, der ihm das Werkzeug für die Aufstellung zur Verfügung stellt. ¹⁷⁹⁾ Aus einem Brief vom 13. Juli geht hervor, daß die Statue allein 17 Zentner und der Sockel 12,5 Zentner wiegen, so daß das Gewölbe, über dem sie zur Aufstellung gelangen sollte, verstärkt werden muß. ¹⁸⁰⁾ Im August 1883 ist die Statue fertig, ¹⁸¹⁾ und am 11. Oktober wird die Restzahlung von 1680 Mark verfügt. ¹⁸²⁾ Höchst wahrscheinlich fand die Aufstellung und Enthüllung der Kaiser Wilhelm I. - Plastik im September 1883 statt.

Wie haben sich doch die Verhältnisse 14 Jahre später verändert. Für das Kaiser Wilhelm I. -Denkmal in Kiel-Holtenau stehen 138.738 Mark zur Verfügung. Aber hier handelt es sich auch um ein großes Projekt von nationaler Bedeutung, was in Flensburg, in dem geschlossenen Verband, nicht gegeben war. Erstaunlich ist nun, daß diese Summe nicht verbraucht wurde, sondern nur 120.000 Mark, ¹⁸³⁾ obwohl es sich hier nicht um eine einzige Figur, sondern um deren drei handelt - zwei detailliert gearbeitete Kolossalstatuen als Assistenzfiguren. Und nicht vergessen sollte man, daß der Preis bei einem avancierten Bildhauer sich positiv für ihn verändert haben muß. Dennoch gab es einen Überschuß von 18.738 Mark!

Durch das Fehlen des Vertrages lassen sich leider nicht mehr die Bedingungen belegen, unter denen dem Künstler der Auftrag gegeben wurde. Dadurch fehlt auch jeglicher Beweis dafür, ob von der Regierung intensive Gestaltungsvorschläge gemacht wurden. Der einzig literarisch überlieferte Hinweis aus dem Jahre 1898 berichtet, daß der Kaiser, als er einen Atelierbesuch bei Herter machte und die Modellskizze zum Denkmal sah, wünschte, Herter möchte für die zur rechten Hand angeordnete Personifikation des Friedens "den Hermoder, den Götterboten der Edda" ¹⁸⁴⁾ wählen.

b) Objektbeschreibung

In bewußter Pose, statuarisch der Würde der Person entsprechend, erhebt sich Kaiser Wilhelm I. in der Flensburger Figur zu imponierender Größe in ruhiger Monumentalität (Abb. 26). Herter hat ihn in Gewand und Physiognomie naturalistisch dargestellt, so wie man den Herrscher zu sehen gewohnt war. Er trägt Generalsuniform mit allen Ehrenzeichen, der Säbel hängt an der linken Seite und ist mit Trotteln geschmückt, seinen Mantel hat der Kaiser nur eben übergeworfen, so daß er zwar auf der rechten Schulter zum Aufliegen kommt, jedoch an der linken herunterzugleiten scheint. Um das mögliche Fallen zu verhindern, hat ihn Kaiser Wilhelm mit der rechten Hand weit unten ergriffen, zieht ihn zur Taillenhöhe, von wo er sich zu einem schönen S-Faltenwurf nach unten entwickelt und so die rechte Hüfte mit großen Schüsselfalten drapierend umschließt. Der linke Arm hängt ganz leicht angewinkelt herunter, die Hand ist funktionslos geöffnet. Kaiser Wilhelms Physiognomie ist die bekannte und naturgetreue des alten Herrn mit Backen- und Schnurrbart. Auf dem Haupt trägt er keinen Helmbusch, sondern die schlichte

Pickelhaube. Wie jede Statue steht auch er auf Stand- und Spielbein, "antikisierendes Zitat von Harmonie und Freiheit". ¹⁸⁵⁾

Der Sockel ist reich konturiert, er verjüngt sich nach oben und weist unter dem Rand drei fein gearbeitete Festons auf, die mit Schleifen und Bändern überfangen werden, und die beim Zusammentreffen zweier Festons Blumen nach unten ranken lassen. Der untere Sockelteil ist profiliert und in einer Stufung wieder schmückend ausgestaltet. Auffällig ist, daß jegliche Inschrift fehlt, auch wenn der Herrscher jedem Bürger bekannt war. Als eine etwas eigenwillige Komposition erscheint dieser leichte, liebliche Sockel zu einem Mann in Uniform, aber wahrscheinlich war auch der Sockelschmuck exakt vorgeschrieben, und Herter ist in den Jahren noch nicht soweit, Kritik üben oder gar nein sagen zu können, auch wenn dadurch am Gesamtwerk eine Diskrepanz zwischen Inhalt und Form sichtbar wird.

Anders verlief bestimmt das Figurenprogramm in Kiel-Holtenau, hier wird Herter wohl seine Intention durchgesetzt haben, bis auf den Wunsch des Kaisers, für den Frieden den Götterboten der Edda zu nehmen, was ja immer noch eine freie Gestaltung gewährleistete.

Über einer Rustikabasis, die von aufgebrochenen Felssteinen umlagert wird, die wogendes Meer symbolisieren sollen ¹⁸⁶⁾, ist auf einem auskragenden, hohen Postament mit der Inschrift "WILHELM DER GROSSE" (Abb. 138) der verstorbene Kaiser und Initiator des Nord-Ostsee-Kanals als Monumentalplastik dargestellt. Er trägt auch hier, wie in Flensburg Generalsuniform, ordenverziert, doch den Mantel nicht eben übergeworfen, sondern angezogen und vorne geöffnet, auf dem Kopfe den Federbuschhelm, der als Einziges ein wenig windbewegt zu sein

scheint. Die Drehung der Figur ist vom Betrachter aus gesehen nach links gen Osten aufs Meer gerichtet, der rechte Arm weist energisch in Richtung der Assistenzfigur Frieden, der linke ist angewinkelt und hält das Dokument der Grundsteinlegung mit Staatssiegel. Die Sockelfiguren unterstreichen den Vortrag des Denkmals, sie imponieren als Bewacher des Reiches, sie sollen wohl auch die Beschützer in Krieg und Frieden charakterisieren. Zwei Germanen sind es, die dem Kaiser am Sockel auf Wikingerschiffen das Reich bewahren. Der eine, Hermod, Eddas Götterbote, jugendlich den Frieden symbolisierend, trägt ein geflügeltes Stirnband; bekleidet ist er nur mit einem über die linke Schulter bewegt geworfenen Tuch, mit der Rechten hält er ein Ruder über der Schulter und blickt bewußt, ruhig, abwartend den Betrachter nur um Weniges verfehlend, in die ihm vorgegebene Richtung. "Über der rechten Schulter hängt ein Bootsriemen, die Laute auf das Knie des untergeschlagenen Beines stützend" ¹⁸⁷⁾, berührt die Linke einen geschlagenen Wasservogel, der auf dem Schiffsschnabel liegt. Dem Kaiser zur anderen Seite nach Norden, ein muskelstarker Hüne, den Krieg darstellend, weit älter, mit langem Bart, einen Stierhelm auf dem Kopfe, blickt er in barockem Pathos bewegt und dramatisch motiviert aufs Meer, offenbar dem Feinde entgegen. Der Betrachter wird keines Blickes gewürdigt, sondern der Alte ist ganz auf sich und sein Handwerk ausgerichtet und nur darauf konzentriert. Mit der Linken hält er den schützenden Rundschild, in der Rechten schwingt er das kräftige Steinbeil, ein Köcher ragt ihm über die Schulter, ein Bündel Spieße und Flintsteinspitzen werden am Schiffsbug sichtbar. Bekleidet ist er mit einem Bärenfell, an dem Tatzen hängen, die Unterschenkel sind mit Stoff umwickelt.

c) Funktion des Werkes

Vergleichen wir die Denkmäler von Flensburg und Kiel-Holtenau, so sind doch zwei völlig konträre Programme augenfällig.

In Flensburg erfüllt Kaiser Wilhelm I. seine Funktion ohne jegliche Beigabe, weder eine Urkunde noch eine narrative Sockelzone berichten über den Dargestellten. Ohne Inschrift, nur Ich-bin-der-Kaiser, wendet er sich an den Betrachter, der sich durch die schmucklose Majestät angesprochen fühlen soll. Sicher wird in der Figur des Kaisers die Rechtsstaatlichkeit symbolisiert, er vermittelt dem Bürger das Gefühl, daß der Kaiser immer über ihn wache, damit Unrechtes ihm nicht geschehe, er ist immer da für seine Untertanen.

In Kiel-Holtenau dagegen sind ihm zwei Helfer zur Seite gegeben, um das Programm zu verdeutlichen. Eigenartig ist der Bruch zwischen der aufs Postament gehobenen Figur, die rein statuarisch, klar den Kaiser präsentiert, und den stark bewegt erzählenden Reckengestalten ihm zur Seite, doch in gebührender Distanz. Da sie gewichtiger und aufwendiger als jegliches Sockelrelief erzählen, darf man in dieser Komposition die Absicht einer Ausdrucksweise sehen, die der Künstler laut deklamierend vorzutragen wünschte. Kaiser Wilhelm, der Einer des deutschen Reiches, weist mit der Rechten nach unten auf den Frieden und auf den Boden, "in den der deutsche Aar seine Fänge eingeschlagen hat" ¹⁸⁸⁾, d. h. wo der Kanal erbaut wurde. Unter ihm zur Linken blickt böse der Krieger mit eherner Kraft in Wehr und Waffen, zum Kämpfen bereit; friedlich dagegen Hermod auf der anderen Seite, der sich mit der Jagd und Fischerei beschäftigt. Daß der Künstler Germanen für den Sockelschmuck wählte, soll hier zum einen die "kriegerische Nordmark" verdeutlichen,

die erst der Kaiser vor allen Stürmen gesichert hat, zum anderen die Doppelbedeutung der Kanalgründung, nämlich seine Bestimmung für Krieg und Frieden. 189)

Deutschland trachtete neben den drei Großmächten (England, Frankreich, Rußland) nach Weltgeltung und wollte die Macht, die es zu Lande hatte auch zur See herstellen. England schließt daraufhin das Bündnis mit dem kontinentalen Partner nicht, und die "Englische Frage" bleibt offen für Deutschland. Dieses außenpolitische Problem versuchte Admiral Alfred von Tirpitz mit dem Durchbruch Deutschlands zur Seemacht zu lösen. Die Flotte sollte das Land bündnisfähig machen und ihm einen Frieden sichern, der nicht von England abhängig war. Das britische Weltreich sollte sich einer Macht gegenübergestellt sehen, die es nicht ohne Risiko angreifen könnte. Tirpitz propagierte seit 1897 ein Feindbild, einen eventuellen britischen Angriff, und beeindruckte mit seiner Flottenpolitik den Kaiser und die Öffentlichkeit. Damit das Vorhaben publik und populär wurde, gründete sich 1898 der Flottenverein für die "deutschen Seeinteressen". Der Kaiser, Tirpitz und Bülow sprachen um die Jahrhundertwende noch immer von einer deutschen Weltpolitik, die durch den Flottenbau zu einer guten militärischen Position ausgebaut werden könnte. In der Verwirklichung dieser Ideen war der Nord-Ostsee-Kanal ein wichtiger Faktor.

So läßt sich das Programm verstehen: "--- der Kaiser, der Kriege führen mußte, um dem Frieden ein Fundament zu sichern ---." 190)

Lobend wird der Künstler in der Presse für seinen Entwurf beachtet, als "entschlossener Bekenner deutscher Kunstfreiheit und" als hervorragender "Meister in der freien deutschen Kunst,

ist das Denkmal zu einer energischen Versinnlichung deutschen Kunst- und Markgefühls geworden, wie sie am Gestade des deutschen Kriegshafens und an der Verbindungsstraße zweier die deutschen Küsten bespülenden und die politische wie wirtschaftliche Entwicklung der deutschen Zukunft vermittelnden Meere am Platze ist." ¹⁹¹⁾

Woran sich diese deutsche Kunstfreiheit ablesen läßt, wird nicht erläutert. In dieser Figurenanlage ist Herter nicht ohne den Neubarock zu denken, seine Konzeption hat er aus ihm geschöpft. Der Aufbau ist typisch für das neubarocke Ideengut, eine denkmalswürdige Persönlichkeit auf hohem Sockel wird von Assistenzfiguren flankiert, die die Taten des zu Ehrenden berichten. Aber damals scheint man den Staatsstil nicht mit Deklamation und Pathos gleichgesetzt zu haben, denn eine andere Stimme meinte: "Wiederum hat der Künstler jenes hohle deklamatorische Pathos vermieden, ---, und sich damit begnügt, die Festigkeit und Unerschütterlichkeit deutscher Volkskraft in schlichter Formensprache auszudrücken." ¹⁹²⁾ Zwar ist das Pathos nicht leer, sondern psychologisch mit viel Inhalt angefüllt, doch die "schlichte Formensprache" ist heute nicht nachzuempfinden. Wo soll sie auch zum Ausdruck gelangt sein. Man vergegenwärtige sich noch einmal die Größe und das Material; alle drei Gestalten sind Kolossalfiguren, in Erz gegossen, der Kaiser allein 6 m hoch, die Recken dürften wohl 4 m betragen haben ¹⁹³⁾, welch wuchtige, aufwendige Totalwirkung und letztlich düstere, gespenstige Atmosphäre am Meer, wo Wind und Nebel ein Übriges tun. Von einer Schlichtheit des Ausdrucks, von formalem Wohlklang kann bestimmt nicht gesprochen werden, sondern das Ganze ist gigantisch, voller Pathos ins Bild gesetzt!

d) Enthüllung

Über die Enthüllungsfeierlichkeit in Flensburg ist nichts berichtet, selbst der genaue Aufstellungstermin ist nicht bekannt. Da das Werk aber im August 1883 vollendet war, darf man annehmen, daß das Denkmal im September oder Oktober eingeweiht wurde.

Wieviel informativer dagegen die Denkmalsenthüllung von Kiel-Holtenau, zu der es sogar eine lange Vorgeschichte gibt, die schon ein Jahr zuvor am 15. Februar 1899 beginnt.

Der "Special-Photograph", John Thiele aus Hamburg, bittet den Königlichen Oberpräsidenten der Provinz Schleswig-Holstein, Herrn Staatsminister von Köller, Excellenz in Schleswig, er möchte ihm den zur Enthüllung festgesetzten Tag mitteilen und ihm die Erlaubnis zu fotografischen Aufnahmen "zwecks Reproduktion in deutschen illustrierten Zeitschriften" erteilen. ¹⁹⁴⁾

Am 1. Juni 1900 ergeht vom Staatssekretär des Innern aus Berlin, Graf von Posadowsky-Wehner, die Mitteilung an den Staatsminister von Köller, daß der Kaiser bestimmt habe, daß das "am Eingang des Kaiser-Wilhelm-Kanals bei Holtenau für weiland Seine Majestät den hochseligen Kaiser und König Wilhelm den Großen errichtete Denkmal am Montag den 25. d. M. in Gegenwart Seiner Majestät enthüllt" werde. ¹⁹⁵⁾ Er bittet außerdem, "eine Liste der als Spitzen der Zivil- und Militärbehörden der Provinz einzuladenden Herren und ihrer Damen gefälligst aufzustellen" und sie ihm zugehen zu lassen. ¹⁹⁶⁾ Diesem Brief mit der Nr. III. 2633. sind "allerhöchste Bestimmungen, betreffend die Enthüllung des Kaiser Wilhelm-Denkmal zu Holtenau" angeheftet. ¹⁹⁷⁾ Sie besagen, daß die Feier im engen Rahmen zu halten sei, daß außer den "Höchsten Herrschaften" die

"Spitzen der Zivil- und Militärbehörden, die dienstfreien Offiziere der Armee und der Marine in Kiel und Friedrichsort, Vertreter der Kanalverwaltung" hinzu zu ziehen seien; als Kleidung wird der Paradeanzug vorgeschrieben. Da am gleichen Tag um 11 Uhr eine Regatta stattfindet, werden die dort beteiligten Personen von der Anwesenheit enthoben. Weiter sind zur Eröffnungsfeier zwei Ehrenwachen zu stellen, eine von der Matrosen-Artillerie, die andere von der Marine-Infanterie; die Musik soll von der I. Matrosendivision besorgt werden. Selbst für die Tribühnenhöhe gibt es eine Vorschrift, sie hat so hoch zu sein, daß man über die Ehrenwachen hinwegsehen kann. Der Beginn des Festaktes wird auf 9.30 Uhr angesetzt; die Schiffe haben auszuflaggen; beim Eintreffen des Kaisers spielt die Musik eine Strophe eines Chorals. Wenn die Hülle fällt, haben die Schiffe zu paradieren, drei Hurras werden gerufen, und 21 Schuß Salut gefeuert. Anschließend hat die Musik eine Strophe der Nationalhymne erklingen zu lassen, die Ehrenwachen müssen präsentieren und ebenfalls drei Hurras rufen.

Bezüglich der Enthüllung fand am 5. Juni 1900 im Reichsamt des Innern in Berlin eine Konferenz statt, die sich mit den Sicherheitsmaßnahmen für den Kaiser befaßte. Noch am selben Tage schreibt der Minister an den Oberpräsidenten in Schleswig, daß von sofort an die "Vorbereitungsarbeiten an Ort und Stelle durch zwei geeignete Kriminalbeamte des hiesigen Polizeipräsidiums unauffällig" ¹⁹⁸⁾ zu überwachen seien, und daß er zwei Beamte nach Holtzenau zu entsenden habe, die sich beim Polizeipräsidenten in Kiel zu melden und beim Präsidenten der Kaiserlichen Kanalcommission vorzustellen haben.

Aus Schleswig ergeht am 6. Juni ein Anschreiben "an den kommandierenden General des IX. Armee-Korps, Königl. General

der Kavalerie, Herrn von Massow, Excellenz in Altona" und an "den Chef der Marine Station der Ostsee, Kaiserl. Admiral u. General Inspekteur der Marine, Herrn Köster, Excellenz in Kiel" mit der Bitte, sie möchten schnellstens die Offiziere und Damen der Armee und Marine zur Einladung namhaft machen. ¹⁹⁹⁾

Am 12. Juni antwortet der Oberpräsident in Schleswig, Herr Staatsminister von Köller, auf den Brief des Staatssekretärs des Innern, Grafen von Posadowsky-Wehner, vom 1. Juni, daß er von den beiden Herren die Liste der Einzuladenden erhalten habe, sich aber gestatte, "daß in hiesiger Provinz außer vorbezeichneten Spitzen nachstehend hervorragende Persönlichkeiten wohnhaft sind." ²⁰⁰⁾ Er zählt sechs vergessene Namen auf, unter ihnen auch den des Fürsten Herbert von Bismarck zu Friedrichsruh. Anbei befindet sich die Liste "der als Spitzen der Civilbehörde der Provinz Schleswig-Holstein --- einzuladenden Herren und ihrer Damen", die 40 Personen umfaßt.

Soweit ließ sich die Vorgeschichte rückverfolgen, bis dann endlich der Tag der Enthüllungsfeierlichkeiten, der 25. Juni 1900, anstand. Wie wir hörten, war die Zeremonie für 9.30 Uhr angesetzt, doch ein reges Leben und Treiben soll gleich nach 7 Uhr auf der Schloßbrücke geherrscht haben, von wo die fünf Dampfer mit den Ehrengästen nach Holtenau abgingen. In Holtenau war alles bereit, wie zuvor bestimmt worden war; große Tribünen, eine Ehrenkompanie vom Seebataillon mit der Fahne, eine Musikkapelle der Matrosendivision und vor den Tribünen das verhüllte Denkmal. Hier war es ab 9 Uhr belebt, die Minister, Präsidenten, Generäle, Regierungsräte, Kommandanten der im Hafen liegenden deutschen und ausländischen Kriegsschiffe finden sich ein, um der Feier beizuwohnen.

Da geschieht noch etwas Unvorhergesehenes: ein Kanonenschuß fällt, man glaubt die Feier beginnt, und alle stehen stramm, jedoch war es nur das Startzeichen zur Regatta.²⁰¹⁾ Als kurz vor 9.30 Uhr sich der Dampfer mit der Kaiserstandarte nähert, präsentieren die Soldaten, und die Musik spielt: "Heil Dir im Siegerkranz". Der Kaiser begrüßt die Ehrenkompanie und dann erklingt "Nun danket alle Gott". Der Staatssekretär von Posadowsky-Wehner hält die folgende Weihrede:

"Eure Kaiserliche Majestät! Hohe Fürstlichkeiten!

Im Juni 1887 legte Kaiser Wilhelm der Große den Grundstein zu der Weltstraße, welche bestimmt war, die deutschen Meere zu verbinden, eine glänzende Betätigung der inneren Kraft und der weiteren Ziele des deutschen Staatswesens. Schon im Juni 1895 konnte Eure Majestät unter Teilnahme der deutschen Fürsten das gewaltige Bauwerk dem öffentlichen Verkehr übergeben. Allerhöchstdieselben geruhten gleichzeitig anzuordnen, daß an der Stelle, wo der Kanal in den Kriegshafen der Kieler Bucht einmündet, ein Denkmal für allerhöchstderen ruhmreichen Vorfahren auf dem Kaiserthron zu errichten sei, als sichtbare Dankeschuld des deutschen Volkes. Wir stehen hiernach auf denkwürdigem Boden. Als Kaiser Wilhelm der Große bei Grundsteinlegung dieses Meere verbindenden Schiffahrtsweges, der jetzt mit Stolz seinen Namen führt, den Hammer niederfallen ließ, einem Mosesstabe gleich der eine neue starke Quelle völkerfreundlichen Verkehrs erschließen sollte, war dies eine der letzten großen Staatsfeierlichkeiten, bei welchen der unvergeßliche Monarch unter seinem jubelnden Volke erschien, nicht achtend der Ungunst der Elemente, in schonungsloser Pflichterfüllung. So wird sein ehernes Standbild alle Zeit als ein ergreifendes Erinnerungszeichen Seiner landesväterlichen Pflichttreue und Fürsorge betrachtet werden. Wie im Westen des Reichs auf ener

geschichtlichen Halbinsel, wo sich die Mosel in den Rheinstrom ergießt, das großartige Denkmal des ersten Kaisers im neuen Reich auf die Millionen Deutscher und Fremder herabblickt, die alljährlich das Rheintal hinauf und hinabziehen, so werden an dem Standbild auf dieser Stätte der Nordmark die stolze Flotte und die Flaggen der Völker Europas vorübergleiten; so wird sich die Erscheinung des erhabenen Kaisers, dem es vergönnt war, die deutschen Stämme und die deutschen Meere zu vereinen, immer tiefer in Geist und Herz unserer Volksgenossen und auch der fremden Völker einprägen zur Ehre und zum Ruhm des Vaterlandes. Solange die Wogen der Nord- und Ostsee gegen die starken Pforten dieser Weltstraße schlagen, möge dieses eherner Standbild in stiller Größe emporragen als ein stummes und doch beredtes Zeugnis dafür, was der große Kaiser den deutschen Landen, dem deutschen Volke war!" 202)

Nach diesem Wortopus zum Ruhm und zur Ehre Kaiser Wilhelm I. fällt die Hülle mit einem dreifachen Hurra der Soldaten, die Nationalhymne erklingt, die Ehrenwache präsentiert, und dem ersten Kaiser wird Salut geschossen. Der Kaiser bedankt sich beim Grafen von Posadowsky und begibt sich mit seinem Gefolge, der Prinzessin Heinrich, dem Prinzen Heinrich, dem Fürsten von Monaco, dem Herzog von Schleswig-Holstein und dem japanischen Prinzen Kanin zum Denkmal. 203) Der Bildhauer Ernst Herter, der ebenfalls anwesend war und dem Kaiser bestens bekannt, wurde von ihm in ein Gespräch gezogen.

Der Kommandant des holländischen Kriegsschiffes legte einen Lorbeerkranz mit schwarz-rot-weißer Schleife am Denkmal nieder.

Nach kaum 20 Minuten war die Feierlichkeit beendet, Wilhelm II. verabschiedete sich unter den Klängen des Präsentiermarsches. Erst jetzt konnte das Publikum das Standbild näher betrachten.

e) Verbleib

Das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal, das 1883 in Flensburg auf den Sockel kam, steht heute noch an seinem Ort. Zwei Gesichtspunkte lassen sich hierfür ins Feld führen, einmal spricht der Aufstellungsort in einem Gebäudekomplex dafür, daß es weniger bekannt war und so den Bilderstürmern in der Zeit nach 1945 entging. Zum anderen ist es uns sicherlich erhalten geblieben, weil es aus Stein gefertigt ist, und damit der allgemeinen Verschrottungswelle der letzten Kriegsjahre nicht anheim fallen konnte.

Dafür erging es der Kiel-Holtenauer Anlage, die 1900 mit vielen Ehren enthüllt wurde, wie so manch einem Denkmal aus dieser Zeit: Ihres Materials wegen wurden sie verschrottet.

30 Jahre stand das Denkmal an seinem Platz, als man sich 1930 um die Reinigung der Bronzemonumente mit der Gießerei Gladenbeck in Verbindung setzte, doch teilt der Vorstand des Wasserstraßenamtes am 9. März 1931 mit, daß er die Reinigung im Mai des Jahres im Eigenbetriebe ausführen lassen wird. ²⁰⁴⁾

Von 1931 bis 1940 scheint es völlig unbehelligt seinen Aufstellungsort zu zieren, denn erst wieder am 1. August 1940 gibt es eine Aktennotiz, ²⁰⁵⁾ die besagt, daß der Oberbürgermeister, Arbeitsgebiet Schulverwaltung, in einem Brief an den Oberpräsidenten, Arbeitsgebiet Wasserstraßendirektion, erbittet, einen Meldebogen zum Kaiser Wilhelm-Denkmal auszufüllen. Es handelt sich um einen Meldebogen für Denkmäler aus Bronze oder

Kupfer, ²⁰⁶⁾ der in 12 Punkte gegliedert ist und wie folgt beantwortet wurde:

1. Bezeichnung des Denkmals: Kaiser-Wilhelm-Denkmal
2. Standort des Denkmals: Auf dem Leuchtturmhügel in Kiel-Holt., vor dem Restaurant "Wartehalle"
3. Eigentümer (Verfügungsberechtigter): Deutsche Reich - Wasserstr.
4. Besitzer (Verwahrer): Wasserbauamt Kiel-Holtenau
5. Beschreibung (Wer ist dargestellt? Standbild, Büste, Brunnen, allegorische Figur, wem gewidmet?): Standbild Kaiser-Wilhelm I. in übernatürlicher Größe, darüber am Steinsockel 2 allegorische Figuren
6. Welche Teile bestehen aus Bronze oder Kupfer?: Sämtliche Teile aus Bronze.
7. Jahr der Entstehung: 1895 vollendet
8. Künstler: Bildhauer Herter, Wien
9. Giesser: Nicht mehr feststellbar
10. Geschätztes Gewicht:
11. Entstehung besonderer Schwierigkeiten oder Unkosten für den Abbau:
12. Stellungnahme der Gemeinde:

Unter das Ganze ist folgender Absatz mit dem Hinweis "Nicht Zutreffendes ist durchzustreichen" gesetzt: "-Die Beseitigung des Denkmals ist erwünscht, weil es ohne besonderen Wert ist und die Beseitigung aus städtebaulichen, verkehrstechnischen oder anderen Gründen geboten erscheint.

- Die Beseitigung des Denkmals ist erwünscht, weil es ohne künstlerischen - politischen - geschichtlichen - heimatlichen Wert ist. -"

Da offenbar alles nicht zutraf, hat der Oberpräsident der Wasserstraßendirektion beide Absätze durchstreichen lassen.

Dieser Bogen wurde am 12. 8. 1940 ausgefüllt und mit dem Vermerk versehen, daß über den Bau des Kaiser-Wilhelm-Denkmal keine Akten mehr vorhanden seien, die Angaben zu Ziffer 7 und 8 hat der jetzt achtzigjährige ehemalige Kanalmeister Schindler gemacht, und wie man sieht, stimmen beide nicht - 1895 wurde erst der Plan zum Denkmal gefaßt, der Grundstein gelegt, und Herter ist ein Berliner Bildhauer. Am Schluß der angehefteten Notiz wird noch besonders erwähnt, "daß das Denkmal Reichseigentum ist, geschichtlichen Wert hat und ohne Zustimmung des Herrn Reichsverkehrsminister nicht entfernt werden darf."

Offenbar bemühte man sich in Kiel-Holtenau intensiv, das Kaiserdenkmal zu retten. Dennoch ergeht an den Oberbürgermeister der Abteilung Hochbauwesen vom Gauleiter der erste Brief über einen Teilabbau. Er schreibt: "daß der Metallwert des eigentlichen Denkmals nicht bedeutend sei, ---, daß das eigentliche Denkmal aus geschichtlichen Gründen erhalten bleiben soll. Die Entfernung der Figuren, welche außerdem die Wirkung des Denkmals nicht schmälern würde, kann geschehn. Desgleichen ist gegen die Entfernung des eisernen Gitters um das Denkmal herum nichts einzuwenden." 207)

Am 24. März 1941 wird dem Oberpräsidenten der Wasserstraßendirektion ein Brief zur Kenntnisnahme überbracht, der beinhaltet, daß man baldigst wünscht, das Weitere zu veranlassen und das Altmaterial aus den Figuren und dem Gitter der Wirtschaft durch einen zugelassenen Althändler zuzuführen, denn am 20. 3. 1941 hatte der Oberpräsident der Entfernung der Sockelfiguren zugestimmt. 208) Am Ende des Monats wird noch eine Anbohrung

an verschiedenen Stellen zur Feststellung der Wandstärke verfügt, am 10. 4. 1941 kommt dann der Bescheid. "Die Wandstärke der allegorischen Figuren ist an verschiedenen Stellen gemessen u. bis zu 10 mm festgestellt worden. Das Material ist fast reines Kupfer." ²⁰⁹⁾ Vom 12. 5. bis 24. 5. 1941 dauern die Abbauarbeiten der beiden Denkmalsfiguren, gleichzeitig wurde noch die Drachenfigur am Leuchtturm entfernt, so daß das Gesamtgewicht des angefallenen Bronzematerials dieser drei Figuren 8000 kg betrug. Der erste Teil der Zerstörung war damit abgeschlossen, und Kaiser Wilhelm durfte nun noch bis Oktober 1942 allein über das Meer blicken, doch dann fiel auch er.

Es beginnt mit einem Fernschreiben am 1. 9. 1942 an den Oberpräsidenten: "Der Oberbürgermeister, Abt. 3 Hochbauwesen teilt mit, daß das Kaiser Wilhelmndenkmals in Holtenau im Rahmen der Metallgewinnungsaktion bis zum 10. 9. von ihm abgebrochen werden wird. --- Da der Gauleiter früher entschieden hat, daß das Denkmal aus geschichtlichen Gründen erhalten bleiben soll," bittet er "um die Anweisung," daß "der Abbruch zugestanden werden muß." ²¹⁰⁾ Schon am 4. Sept. wird dem Wasserstraßenamt mitgeteilt, daß der Oberbürgermeister in Kiel in Kenntnis gesetzt wurde, daß dem Abbruch des Kaiser-Wilhelm-Denkmal in Holtenau nichts im Wege stehe, und daß man ihn gebeten habe, er möge das Weitere beim Wasserstraßenamt veranlassen. ²¹¹⁾ Die Besiegelung wird am 1. Oktober 1942 dem Oberpräsidenten der Wasserstraßendirektion mit folgenden Worten übermittelt: "Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Leuchtturmhügel zu Holtenau ist von den Stadtwerken Kiel abgebaut und verschrottet worden. Die eiserne Einfriedung des Denkmals ist ebenfalls zur Verschrottung entfernt worden." ²¹²⁾

Somit hatte auch die letzte Figur der einstmals gewaltigen Anlage ihr Ende gefunden.

OTTO VON BISMARCK

Wiesbaden 1898

Patriae inserviando consumer

Einleitung

Eine Arbeit, die sich mit der Bildhauerei der zweiten Hälfte des 19. Jhs. befaßt, in der Deutschland unter dem Preußenkönig Wilhelm I. zu einer geeinten Nation wurde, sollte die staatlichen Protagonisten zum Thema erheben. Nach dem ersten Deutschen Kaiser war die nächst wichtige Person der damaligen Zeit Bismarck. Den Kaiser ohne Kanzler abgehandelt, hieße an einer notwendigen vice-versa-Beziehung vorbeigesehen zu haben, denn wie Goethe und Schiller bei der Betrachtung der Dichtkunst ihrer Zeit einander bedingen, so ist es unerlässlich, die Bedeutung von Kaiser und Kanzler hinsichtlich der Motivation für die Bildhauerei jener Tage gemeinsam zu betrachten. Und dies sollte unter zwei Aspekten erfolgen, nämlich einmal in historischer Hinsicht, "denn wir sehen neben ihm, ja, über ihm, dem Herrscher, den Diener Bismarck als eigentlichen Träger des nun Geschichte gewordenen Zeitalters," ²¹³⁾ zum anderen in bezug auf die Kunstszene, denn es wird gesagt, daß "Unter den verschiedenen Denkmalsvorhaben des späten 19. Jhs. --- die Bismarck-Projekte eines der umfangreichsten Kontingente" ²¹⁴⁾ stellten.

Tatsächlich setzt die Bismarck-Denkmalbewegung mit dem 80. Geburtstag (1. 4. 1895) ein, die Feiern des Jahres brachten die ersten Denkmalsideen hervor. "In den folgenden Jahren bis zum Tode Bismarcks hielt diese Tendenz an. Der Tod Bismarcks, am 30. Juli 1898, war der Anlaß für einen weiteren Anstieg der Zahl lokaler Projekte," ²¹⁵⁾ Während die Woge für Kaiser Wilhelm I. - Denkmäler weit früher begann, so erreicht Bismarck in wesentlich kürzerer Zeit eine Gesamtzahl von 309 Gedenkstätten, wobei die meisten von ihnen innerhalb Preußens stehen.

Daß im letzten Jahrzehnt des 19. Jhs. der Denkmalsfreudigkeit für den Altkanzler nicht der Sinn der nationalen Selbstbestätigung unterlegt werden kann, wie heute bei Volker Plagemann ²¹⁶⁾ zu lesen ist, zeigt schon die große Zahl der Bismarck-Denkmäler, deren Erstellung ein Anliegen absolut heterogener Gruppen der Gesellschaft war (z. B. Bismarck-Denkmal der Berliner Fleischerinnung). Wenn man bei Ehrhardt ²¹⁷⁾ liest, daß Bismarck Ehrenbürger von 312 Städten war, und diese ihm auf irgendeine Weise ein Erinnerungsmal setzten, so sollte man daraus doch erkennen, daß die Stadtverordnetenversammlungen dieser Städte darüber einen Mehrheitsbeschluß gefaßt haben mußten. Gewiß war der Bismarck-Kult nicht vom ganzen Volk getragen, sondern durchaus ein Anliegen der neuen konservativen Rechten, die sich aus allen Schichten der Gesellschaft rekrutierte. Es entsteht also ein absolut falsches Bild, wird die Kunst in diesem Zusammenhang als Propaganda einer Minderheit apostrophiert, wie Plagemann schreibt.

Andere Stimmen aus unserer Zeit dagegen deuten den Kanzler keineswegs so ausschließlich negativ, sondern wesentlich weiter gespannt. "Es gibt sehr weise wie auch sehr häßliche Zeugnisse Bismarckschen Geistes ---. Weise Redensarten sind so billig wie bösertige und ein überlegener, übrigens redseliger Mensch wird mit beiden nicht sparen. Je nachdem man die einen oder die anderen sammelt, kann man einen Engel der Weisheit oder einen machiavellistischen Schurken aus ihm machen, was mit Bismarck beides geschehen ist." ²¹⁸⁾ Über die außenpolitische Bedeutung Bismarcks schreibt Born: "Mit dem Sturz Bismarcks verschwand ein Staatsmann aus der internationalen Politik, der im europäischen Staatensystem nahezu 30 Jahre lang eine bestimmende Rolle gespielt hatte und dessen Politik seit der Reichsgründung alles in allem ein Moment der Beruhi-

gung in Europa war, weil sie in ihren Grundzügen (Vermeidung kriegereischer Konflikte und Zurückhaltung Deutschlands in allen machtpolitischen Fragen) stetig und auch bekannt war." 219)

Es ist also durchaus vorstellbar, daß man Bismarck nach seiner Demission und damit im Abstand zur politischen Szene unvoreingenommener betrachtete. Die mit der neuen Richtung Unzufriedenen, darunter auch ehemalige Gegner, machen aus ihm eine Symbolfigur ihrer Wünsche.

"Hinter den Bismarck-Denkmalern steht nicht nur ein künstlerischer, sondern auch ein politischer Protest gegen den Wilhelminismus, gegen Pathos und Prestige, Veräußerlichung und Renommiersucht. Dahinter noch aber steht eine Unsicherheit, eine geheime Angst vor der Auflösung der Volksgemeinschaft und dem Machtverlust in einer glücklosen Weltpolitik. Der dem Begriff der Nation in Deutschland inhärente dynamische Bezug, daß Nation nicht ist, sondern ständig erst wird und daß das deutsche Nationalgefühl darum ständig intensiviert werden müsse: das kommt auch und gerade in der Bewegung für die Bismarck-Denkmal^{er} zum Ausdruck." 220)

An Hand des mir zur Verfügung stehenden Materials über Herters Bismarck-Denkmal in Wiesbaden versuche ich ein Zeitbild darzustellen, wohlwissend, daß ich nicht pauschal für alle Bismarck-Projekte sprechen kann. Nur läßt sich immerhin vorstellen, daß das politische Verhalten der Bevölkerung Wiesbadens nicht different von dem der Bewohner anderer Städte gewesen sein wird, sondern gewiß einen repräsentativen Querschnitt darstellt. Jede Projektierung sollte daher nur im Zusammenhang mit ihrer Zeit und deren politischer und gesellschaftlicher Tendenz betrachtet werden.

Zu welchem Anliegen man sich 1895 die Idee eines Bismarck-Denkmal für die Stadt machte, beweisen zwei Niederschriften des damaligen Regierungsrates Hermann Kantel, die eine bessere und ausführlichere Information zur Dokumentation meines Themas nicht hätten leisten können.

Natürlich spielten Kaiser- und Bismarckdenkmäler neben Kriegerdenkmälern in der Plastik jener Zeit eine große Rolle, doch möchte ich diese zeitgebundene Flut nicht so negativ beurteilen, wie man es 1897 in einer Zeitschrift lesen konnte, der Verfasser meinte: "--- wenn auch wenig Originelles dabei heraus kommt, so darf man nicht vergessen, dass der materielle Gewinn, den die Künstler aus solchen Brotaufgaben ziehen, ihrem Genius die Flügel entfesselt und ihn zum Aufschwung in die Regionen der freien, wenn auch nicht immer der idealen Kunst anspornt." 221)

Daß man oft von der Variationsbreite dieser Entwürfe nicht allzuviel erwarten kann, bedingt wohl die größere Abhängigkeit eines Bildhauers von öffentlichen Aufträgen als bei einem Maler, denn er kann es sich bei dem hohen Materialwert seiner Objekte kaum leisten, frei und ohne "materiellen Gewinn" zu schaffen, denn der Werkstoff für seine Arbeit schreibt ihm gewisse Spielregeln vor.

Auf jeden Fall scheint es Herter gelungen zu sein, seine Vorstellungen mit denen der Auftraggeber in Einklang gebracht zu haben, denn: "Professor Herter hat die Zusage, "seine beste Kraft einzusetzen", gehalten und ein Kunstwerk geschaffen, welches der Nachwelt Kunde gibt, daß die unvergänglichen Verdienste Bismarcks auch von seinen Zeitgenossen im schönen Nassauerlande voll gewürdigt worden sind, ein Denkmal dem

eisernen Kanzler zum Ruhme und uns zur Ehre." ²²²⁾ Wenn auch deutschtümelnd, ist dennoch "Bewunderung des Großen --- kein schlechter menschlicher Zug," auch wenn "der neue Kult (für das 20. Jh.) etwas Unwahrhaftiges" ²²³⁾ in sich birgt.

I Ursache

a) Idee (Urheber - Auftraggeber)

Der Gedanke für ein Bismarck-Denkmal wurde auch in Wiesbaden auf einer Feier anlässlich des 80. Geburtstages Bismarcks geboren. Die Idee nahm also ihren Anfang 1895 parallel zu dem großen Projekt eines Nationaldenkmals für den Altkanzler in Berlin, das Reinhold Begas ausführte (1895 - 1901). ²²⁴⁾

Im Kurhaus zu Wiesbaden fand jene Festversammlung statt, auf der der Regierungs-Assessor von Harling den Anstoß dazu gab, für ein Denkmal "Seiner Durchlaucht (des) Fürsten von Bismarck" zu sammeln. Regierungs-Assessor Dr. Kühne und Regierungsrat Kantel veranstalteten sofort eine Tellersammlung, die eine nicht unerhebliche Summe zusammenbrachte. Ein schlesischer Rittergutsbesitzer (Hans von Decker) spendete als Erster eine größere Summe und förderte dann persönlich die Sammlung durch seine Mitwirkung. Ein Wiesbadener Großbreeder (Johann Faber) und ein Gutsbesitzer aus Neudorf (Karl von Reichenau) gaben je 1000 Mark in Verehrung für den Fürsten von Bismarck. Den Erfolg der Sammlung verkündete der Oberbürgermeister Dr. von Ibell mit 7000 Mark, und auf seinen Vorschlag hin wurde Stadtrat Bartling ²²⁵⁾ als provisorischer Schatzmeister eingesetzt; weitere Verabredungen wurden getroffen, am 2. April besprach man die Angelegenheit noch ein-

mal, und am 3. April wurde ein vorläufiges Komitee festgesetzt, dessen Mitglieder waren: Stadtrat Bartling als Vorsitzender, Kurdirektor Heyl als Stellvertreter, Regierungsrat Kantel als Schriftführer, Regierungs-Präsident von Tepper-Laski, Landesdirektor Sartorius, Oberbürgermeister Dr. von Ibell, Weingroßhändler Carl Acker, Rechtsanwalt Bojanowski, Reeder und Rentier Johann Faber, Rentier Hugo Peipers, Rittmeister d. R. Albert Ostermann, Rentier See, die Regierungsassessoren Dr. Kühne und von Herling und der Fabrikbesitzer Heinrich Albert aus Bieberich.²²⁶⁾ Im 15-köpfigen Komitee waren acht Regierungsbeamte, ein Rittmeister d. Reserve und sechs Angehörige freier Berufe vertreten.

Ehe es überhaupt einen Aufruf zu diesem Unternehmen gab, brachten schon am Tage nach der Festversammlung die Zeitungen kurze Notizen über das Vorhaben, so daß, als die Sache publik wurde, bereits eine Summe von circa 35.000 Mark vorhanden war.

Insgesamt entstanden vier Aufrufsentwürfe; der vierte, vom Kurdirektor Heyl unter Verwendung der drei vorangegangenen, wurde am 5. April 1895 vom Komitee mit kleinen Änderungen und Ergänzungen angenommen. Dieser Aufruf ging nun an angesehene Männer der verschiedenen Berufe und politischen Richtungen mit dem Ersuchen, man möchte doch die Ermächtigung zum Aufruf mit seinem Namen befürworten. Am 20. April 1895 erschien dann folgender Aufruf:

Aufruf
zur Errichtung eines
Denkmals für den Alt-Reichskanzler
Fürsten von Bismarck
in Wiesbaden.

In der Festversammlung, welche zur Feier des achtzigsten Geburtstages Seiner Durchlaucht des Fürsten von Bismarck im Kurhause zu Wiesbaden stattfand, wurde der Gedanke angeregt, dem Alt-Reichskanzler ein Denkmal in den Mauern der Hauptstadt unseres Regierungsbezirks zu errichten. Dieser Gedanke fand begeisterte Aufnahme bei den Festtheilnehmern.

Eine sofort vorgenommene Sammlung ergab eine namhafte Summe, welche aber nicht im Entferntesten ausreicht, um ein Kunstwerk zu schaffen, des Großen Kanzlers würdig, eine Zierde unserer schönen Stadt und des ganzen Nassauerlandes.

Wir haben uns daher zusammengethan, um Alle, welche ihrer Dankbarkeit für den Mitbegründer des neuen Deutschen Reichs lebendigen Ausdruck verleihen wollen, zu gemeinsamem Wirken zu vereinigen. Und so fordern wir denn hiermit alle Verehrer des getreuen Paladins Kaiser Wilhelms I. auf, durch Zeichnung von Beiträgen die Errichtung eines Denkmals zu ermöglichen, welches der Nachwelt Kunde giebt, daß die unvergänglichen Verdienste des Fürsten Bismarck auch von seinen Zeitgenossen im schönen Nassauerlande voll gewürdigt worden sind.

Jeder der Unterzeichneten ist zur Entgegennahme von Beiträgen gerne bereit.

Auch die kleinsten Beträge werden mit Dank angenommen. 227)

Unterzeichnet war er von 243 Persönlichkeiten Wiesbadens und Umgebung.

Am 2. Mai 1895 wurde dann das endgültige Komitée aus Mitgliedern des vorläufigen und Neugewählten gebildet, insgesamt be-

stand es aus 45 Bürgern. Weiter wählte man einen Geschäftsausschuß, dem neun Mitglieder des Komiteés angehörten, und der für die Vorbereitung und Ausführung der Beschlüsse sowie für die laufenden Geschäfte verantwortlich war.

In Wiesbaden und im gesamten ehemaligen Nassauischen Lande gingen reichlich Gelder ein, sogar "Ihre Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Luise von Preußen" ²²⁸⁾ spendete einen hohen Betrag. Schon Anfang des Jahres 1896 war allein aus den ehemaligen Nassauischen Gebieten die Höhe der Summe erreicht, die ein würdiges Denkmal zu setzen erlaubte.

Zusammenfassend ist zu sagen, daß der Regierungs-Assessor von Harling als Urheber zu gelten hat, dem nun ein Komitee unterstützend zur Seite gegeben wird, die beide dann gemeinsam die Verwirklichung der Idee initiieren. Da die Finanzierung gewährleistet ist, übernehmen sie stellvertretend für alle Bürger die Auftragsvergabe und werden somit der offizielle Auftraggeber. Adressiert wird auch dieses Denkmal wie schon jenes des Kaisers in Kiel-Holtenau an das ganze Volk.

b) Der Vortrag bei Bismarck in Friedrichsruh

Da man Anfang 1896 das Denkmal durch die eingegangenen Spenden gesichert sah, fand man den Zeitpunkt für gekommen, Bismarck Mitteilung davon zu machen. Zunächst wollte man ihm das Vorhaben, die Ehrung, schriftlich zu seinem 81. Geburtstag als Geschenk unterbreiten, doch dann entschloß man sich, um eine Audienz beim Fürsten nachzusuchen. Das Komiteemitglied, der Regierungs-Präsident von Tepper-Laski übernahm es, da er etliche Jahre vortragender Rat im preußischen Staats-

ministerium unter Bismarck gewesen war, in einem Schreiben vom 17. 3. 1896 an "Seine Excellenz den Wirklichen Geheimen Rath Grafen Rantzau in Friedrichsrh" die Bitte darzulegen. Rantzau antwortete gleich am 18. 3., daß sich sein Schwiegervater freuen wird, fünf Herren zu empfangen, doch er bittet, den Besuch bis nach dem 8. April aufzuschieben, und sich etwa um die Mitte des Monats anzumelden. Dieser Brief wurde vor dem Komitee und dem Geschäftsausschuß verlesen, um dann zu beraten, wer an der Fahrt nach Friedrichsrh teilnehmen sollte. Man entschied sich schließlich für folgende Herren: "Regierungs-Präsident von Tepper-Laski als Vermittler der Audienz und als erster Beamter des Regierungsbezirks, Oberbürgermeister Dr. von Ibell als erster Beamter der Stadt, in welcher das Denkmal errichtet werden soll, Stadtrath Eduard Bartling als erster Vorsitzender, Rittmeister der Reserve Albert Ostermann als zweiter Vorsitzender und der Verfasser (Regierungsrath Hermann Kantel) als Geschäftsführer vom genannten Komite und Ausschuß." ²²⁹⁾ Tepper-Laski fragt danach bei Graf Rantzau an, "ob die Deputation aus Wiesbaden am 26. April in Friedrichsrh eintreffen dürfte." ²³⁰⁾ Rantzaus Antwort lautet, daß sein Schwiegervater sich freuen wird, "den Besuch der fünf Wiesbadener Herren Sonntag den 26. April zum zweiten Frühstück zu empfangen." ²³¹⁾

Den Fünfen gesellt sich noch der Weingroßhändler Carl Acker aus dem Geschäftsausschuß hinzu, der durch Vermittlung erreicht hatte, daß er Bismarck Weine zur Probe anbieten durfte. Die meisten reisten am Tage zuvor nach Hamburg, um sich noch die Stadt anzusehen. Am Sonntagmorgen fand dann eine Besprechung statt, bei der auch die Fotos der Denkmalsmodelle und Skizzen der Aufstellungsorte durchgesehen wurden. Herr Acker und der Stadtrat Bartling kauften in Hamburg noch 12 Po' ale aus

weißem Glas mit feinem Goldrand, die man zunächst dem Fürsten von Bismarck offerieren wollte, späterhin aber änderte man diesen Vorsatz und wollte die Gläser als Andenken mit nach Wiesbaden nehmen, wenn alle daraus auf das Wohl des Fürsten getrunken hatten. Bismarck war sehr erstaunt über die fremden Gläser, in denen der Wein serviert wurde, zeigte sich jedoch dann freundlich bereit, sie den Sammlern zu überlassen.

Die Deputation und weitere Gäste kamen um 12.33 in Friedrichsrh an, sie wurden am Bahnhof abgeholt und im Bismarck'schen Hause von Graf Rantzau und Dr. Chrysander, dem Privatsekretär Bismarcks, empfangen. Die Begrüßung zwischen dem Fürsten und den Herren erfolgte im Empfangszimmer, Regierungs-Präsident von Tepper-Laski hielt entgegen der getroffenen Abmachung eine Rede für seinen ehemaligen Chef mit folgendem Text: "Eure Durchlaucht wollen mir gestatten, unseren Dank auszusprechen für die Gnade des uns heute hier gewährten persönlichen Empfanges.

Wir dürfen Euerer Durchlaucht im Namen nicht nur der Bürgerschaft der Stadt Wiesbaden, sondern wie ich wohl behaupten kann, nahezu des gesamten Regierungsbezirks Wiesbaden die Versicherung aussprechen, daß die Bevölkerung unseres schönen Nassauer Landes und der mit demselben vereinigten Gebietstheile fest und treu steht zu Kaiser und Reich, unentwegt festhält an der durch Euerer Durchlaucht eiserne Energie und Weisheit geschmiedeten Reichseinheit, bereit auch Gut und Blut einzusetzen für die Sicherheit und Erhaltung dieser herrlichen Errungenschaften des großen Kriegsjahres!

Aber die Nassauer sind nicht nur gute Deutsche, sie sind auch gute Preußen geworden. Die Wunden, welche das Jahr 1866 ihnen

geschlagen hat, sind längst vernarbt. In der 25-jährigen se-
gensreichen Friedensperiode hat der allgemeine Wohlstand ste-
tig zugenommen. Handel und Industrie stehen in Blüthe; die Be-
völkerungsziffer ist in raschem Wachsen; insbesondere sind es
die großen Städte, welche in ihrem gesammten öffentlichen und
Erwerbsleben einen ungeahnten Aufschwung genommen haben.
Auch die heimische Landwirthschaft leidet in unserem reich ge-
segneten Landstriche weniger als anderwärts. Je länger je mehr
durchdringt denn auch alle Schichten der Bevölkerung die Er-
kenntniß von den Vortheilen und Segnungen ihrer Zugehörigkeit
zu einem großen, zielbewußt und kräftig regierten Staatswesen,
unter dem Scepter eines hochbegnadeten, willensstarken, fried-
liebenden und geliebten Monarchen.

Vor Allem aber bleiben die Blicke der Nassauischen Bevölke-
rung in unverbrüchlicher Treue und dankbarster Verehrung
Euerer Durchlaucht zugewandt, als dem unersetzlichen großen
Staatsmanne, dessen mächtigem Geiste und weitschauendem
Blicke unser Nassauer Land seine heutige politische Gestaltung
verdankt, und es ist mir eine Ehre und eine Freude, hier be-
zeugen zu können, daß die Nassauer diese ihre Gesinnung hoch
gehalten haben, nicht nur in guten, sondern auch in den bösen
Tagen. Es ist der Wunsch der Bevölkerung, dieser ihrer Ge-
sinnung einen sichtbaren Ausdruck zu geben durch Errichtung
eines Denkmals Euerer Durchlaucht in Erz.

Die erste Anregung dazu wurde von dem Sprossen eines alten
welfischen Geschlechts (von Harling) bei der Feier von Euerer
Durchlaucht 80. Geburtstage gegeben. Der Plan fand bei Hoch
und Niedrig, in allen Theilen des Regierungsbezirks eine so be-
geisterte Aufnahme, daß heute schon, nach kaum mehr als Jah-
resfrist, nahezu der gesammte Denkmalsfonds aufgebrac t ist.

Bevor jedoch das Denkmals-Komite mit der Ausführung des Standbildes vorging, war es der dringende Wunsch desselben, Euerer Durchlaucht persönlich Vortrag halten und die Genehmigung zur Denkmals-Aufstellung nachsuchen zu dürfen. Wir bitten, uns diese Genehmigung gnädigst zu ertheilen." 232)

Bismarcks Erwiderung beginnt mit einem Dankeschön: "Ich bin außerordentlich dankbar für den Ausdruck des Wohlwollens, der mir durch Ihre Mittheilungen von Seiten der Nassauischen Bevölkerung zu Theil wird und das bei mir einen vollständig entsprechenden Anklang findet in alter Erinnerung, die ich an das Nassauische Land habe." --- "Meine Erinnerungen an Nassau sind immer wohlwollender Art gewesen, auch die an die damalige Regierung. Der Herzog von Nassau ist mir stets ein sehr liebenswürdiger und wohlwollender Herr gewesen; ich habe ihn in Biebrich besucht, und er hat mir große Gastfreundschaft erwiesen. Ich habe mich bemüht, ihm bei der Regulirung unserer gegenseitigen Beziehungen im Jahre 1866 behülflich zu sein - und habe ihm auch persönliche Dienste geleistet -, aber dies ward mir in zwei Richtungen erschwert: Einmal lag in meinem alten Herrn eine Abneigung gegen das Herzogliche Haus, aus Rheinbundserinnerungen, die er von seinem Vater geerbt hatte. Das zweite Hinderniß aber war die dem Herzog ungünstige Stimmung der Bevölkerung, die mit den Jagdeinrichtungen des Herzogs nicht einverstanden war. Die Leute beklagten sich "über dem Fürschte sei Jagdknecht" und wandten sich an den alten König mit der Bitte, sie nicht wieder unter deren Gewalt kommen zu lassen.

Ich konnte daher dem Herzog nicht so gefällig sein, wie ich es wünschte in angenehmer Erinnerung an den gastfreien Herrn, der mich oft mit Wohlwollen aufgenommen hatte. Es kam aber

noch ein anderer Grund hinzu, der die Aufhebung der Selbstständigkeit Nassaus wünschenswerth machte. Von 1866 an konnten wir nicht wissen, ob wir nicht mit Österreich bald wieder zu kämpfen haben würden. Bei der großen Vorliebe, die der Herzog für österreichische Einrichtungen hatte, war es sehr bedenklich, dicht unter den Kanonen von Coblenz eine österreichfreundliche Lokalbehörde zu haben. Mir that es leid, daß Nassau einverleibt wurde. Es ist eine ideale Existenz für ein kleines Fürstenthum mit den Bädern, guten Weinen, guter Jagd und schöner Gegend und hätte ebenso bestehen bleiben können wie Braunschweig und die anderen kleinen Deutschen Staaten. Ich habe mich aber der besseren Einsicht meines hohen Herrn nicht verschließen können." 233)

Obwohl Bismarck sein Verhältnis zum Herzog von Nassau freundschaftlich schildert, und die Erklärung zur Einverleibung Nassaus in den Norddeutschen Bund eher beschönigend klingt, kann man an der Tatsache nicht vorbei, daß 1866 alle gegnerischen Staaten nördlich der Mainlinie außer Sachsen und Hessen-Darmstadt annektiert wurden. Man ist über die hochinteressante und geschichtlich bedeutungsvolle Rede im Kreise der Zuhörer erfreut, sie glauben auch eine historisch authentische Quelle zur Annexion Nassaus gehört zu haben, und sie sind ganz begeistert, "daß der hochselige Kaiser Wilhelm I. sich an der Leitung der großen preußischen Politik in ausschlaggebender Weise theiligt hat, als vielfach angenommen wird." 234)

Natürlich kann man sagen, nur weil eine so "ehrwürdig greise Hünengestalt", ein gewaltiger Mann wie Bismarck das sonntäglich im Rückblick verklärt berichtet, muß es noch lange nicht den einstigen Tatsachen, die dazu führten, entsprechen, aber die Leute aus Wiesbaden glaubten es ihm; der Bericht statter

(Regierungsrat Kantel) erzählt seinen Eindruck von der Persönlichkeit ganz intensiv: "Noch niemals hat die bloße Erscheinung eines Menschen auf mich einen so tiefen, unvergeßlichen Eindruck gemacht, wie die geradezu bannende Persönlichkeit des dicht vor mir stehenden Alt-Reichskanzlers. Unwillkürlich wurde ich von der Empfindung durchdrungen, mich einem weltgeschichtlichen Phänomen, einem jener kühnen, gewaltigen Geistesheroen gegenüber zu befinden, die dazu ausersehen waren, ein großes und wichtiges Stück Weltgeschichte zu schaffen." 235)

Sein Plan zur Wiedervereinigung aller Deutschen Stämme gegen die Volksvertretung, die ihn nicht verstand, wird als einer der besten und edelsten geschildert und zum Schluß wird noch bemerkt: "Ein Bismarck wird nur alle tausend Jahre geboren. Möge er uns noch lange erhalten bleiben." 236)

Ein Mann wie Tepper-Laski, der keineswegs nur für sich sondern im Auftrag für viele sprach, empfindet die Annexion von 1866 alles andere als beklagenswert, wie es schon 1815 in den Rheinlanden zu beobachten war. Ganz der Realität verhaftet sieht er vielmehr den ungeheuren wirtschaftlichen Aufschwung seines Landes, den das Eingehen in das Deutsche Kaiserreich ermöglicht hat, und da Bismarck als das schöpferische Ich des Kaisers gesehen wird, ist auch für Nassau die Identifikationsformel belegt.

Nach den Ansprachen versucht die Deputation Bismarck nach seinen Wünschen bezüglich des Denkmals zu fragen und ihm Skizzen, Lagepläne und Modellentwürfe zu zeigen. Jedoch Bismarck will nichts davon hören, er bittet zum Frühstück, an dem 19 Personen teilnahmen.

Gegen Ende des Essens versucht Herr von Tepper-Laski noch einmal, Bismarck die Skizzen, Pläne und Fotografien vorzulegen und weist auch darauf hin, "daß in Wiesbaden der Wunsch gehegt würde, mit der Errichtung des Denkmals möge bald vorangegangen werden, damit Nassau den Ruhm für sich in Anspruch nehmen könnte, Seiner Durchlaucht unter den neuen Landestheilen zuerst ein Denkmal gesetzt zu haben." ²³⁷⁾ So wie sich Bismarck nicht zu den Plänen äußert, kümmert er sich auch nicht um die Platzfrage, seine Antwort dazu lautet: "Das alte Wiesbaden steht mir zwar noch genau so vor Augen wie mein Park, dasselbe wird sich aber inzwischen sehr verändert haben. Wiesbaden ist so reich an schönen Plätzen, daß auf jedem mein Denkmal stehen kann. Es kommt mir nicht darauf an, wo, sondern daß mir ein Denkmal errichtet wird. Wie die Herren es machen werden, so wird's schon gut sein." ²³⁸⁾ Damit überläßt der Fürst dem Komitee völlig freie Hand in bezug auf drei wichtige Punkte, nämlich den Aufstellungsort, die Wahl des Künstlers und damit der Ausführung. Als man Bismarck noch berichtet, daß ein Platz früher schon einmal bestimmt war, aber Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich diesen für ein Denkmal des Kaisers Friedrich erwählt hatte, gibt sich Bismarck wieder bescheiden und sagt: "Ich bin natürlich der Geringere." Nach anderthalb Stunden war das Frühstück beendet, die Gäste verabschiedeten sich dankbar vom Fürsten.

Die Legitimation zu einem Bismarck-Denkmal hatten die Nassauer aus der Tatsache bezogen, daß sie nun "Neupreußen", Mitglieder des Kleindeutschen Reiches geworden waren, was in der Schlußbemerkung des Berichterstatters anklingt: "Und mit besonderer Freude und Genugthuung muß uns alle der Gedanke erfüllen, daß sich auf eine plötzliche, gelegentliche Anregung in Nassau so viele Männer ohne Rücksicht auf ihr poli-

tische Parteistellung und Religion einzig mit dem Wunsche zusammengefounden haben, dem wirklichen Schöpfer des neuen Deutschen Reichs in der Errichtung eines Denkmals in Wiesbaden ihre Dankbarkeit zu zollen. Möge das Denkmal des Großen Kanzlers würdig werden!" 239)

c) Aufstellungsort

Im Laufe der Geschichte zu diesem Bismarck-Denkmal wurden sieben Plätze ins Auge gefaßt. Wichtig für die Platzwahl war, daß man beschlossen hatte, die Figur des Kanzlers in Erz zu gießen. Für Marmordenkmäler war die Bäderstadt reich an Plätzen, doch ein kräftiges, dunkles Erzmonument durfte nicht vor dichtbelaubten Baumgruppen stehen, bei einem dunkelgrünen Hintergrund verlöre es jegliche Wirkung; das jedenfalls war die Meinung der Verantwortlichen.

Der erste Vorschlag resultiert von der Feier des 80. Geburtstages, als man die Idee überhaupt erst entwickelte; es handelte sich um den ehemaligen Theaterplatz, der eine hervorragende Lage hatte, doch hätte die Büste Schillers beseitigt werden müssen. Einmal sah man deswegen davon ab, zum anderen beanspruchte ja die Kaiserin Friedrich den Platz für ein Standbild ihres Mannes. Im Komitee entwickelte man die Vorstellung, daß der Platz von Bauwerken umgeben sein müsse und schlug vor, auf dem zukünftigen Markt zwischen dem Rathaus und der evangelischen Hauptkirche ein Brunnendenkmal zu errichten, doch im Komitee findet der Plan wenig Beifall, wie auch der kurz in Aussicht genommene Sedanplatz keine Unterstützung seiner ungünstigen Lage wegen findet. Als nächster kommt der Luisenplatz in Betracht, aber hier hatte man Sorge, daß die aufragen-

den Türme der katholischen Kirche das Denkmal beeinträchtigen und niederdrücken könnten. Der Kranzplatz, der als sehr geeignet erschien, konnte wegen einer vorhandenen Hygieiagruppe, ²⁴⁰⁾ die hätte entfernt werden müssen, nicht gewählt werden. Der sechste Vorschlag behandelt einen erst entstehenden Zierplatz vor der Südseite des Rathauses, und da man sich die Gestaltung des Platzes nach dem Bebauungsplan nicht vorstellen konnte, läßt man auch diesen Plan wieder fallen. Stadtrat Weil bringt als letzten Aufstellungsort den Wilhelmsplatz zum Vorschlag, der kreisförmig von acht anliegenden, hellfarbigen Villen umgeben ist, und dessen Durchmesser bis zu den Vorgärten die Weite von 54 m bietet (Abb. 109). Obwohl dieser Standort abgelegen ist, und Bismarck als großer Staatsmann "in den Mittelpunkt des öffentlichen Verkehrslebens gehöre", wird er schließlich doch der Größenverhältnisse und der Beleuchtung wegen genommen. Außerdem ist er verbunden mit der "weltberühmten Wilhelmstraße, dem schönsten, beliebtesten und belebtesten Fuß-, Fahr- und Reitwege Wiesbadens, leicht sichtbar und von hier, sowie von der Frankfurter, Bierstadter- und Rheinstraße auf kurzen Verbindungswegen in 20 - 80 Sekunden zu erreichen. Muß hiernach das im Mittelpunkt des Wilhelmsplatzes stolz emporragende Denkmal all den zahlreichen Besuchern der Wilhelmstraße und der übrigen genannten Straßen leicht in die Augen fallen, so kann es auch denjenigen nicht entgehen, welche die Luisenstraße, in deren Axe es gelegen ist, herabkommen. Jedes Kunstwerk aber, welches das Auge des Vorübergehenden beim ersten Anblick fesselt, zieht denselben auch zu eingehender Betrachtung in seine Nähe. Und daß unser Bismarck-Denkmal nicht übersehen wird, dafür hat sein genialer Schöpfer gesorgt." ²⁴¹

Vorweggenommen ist schon, daß dieser Platz tatsächlich der Aufstellungsort wurde; Ernst Herter, später hinzugezogen, fand mit dem Komitee, daß dieser Platz am besten für ein Erzdenkmal geeignet sei.

Am 4. Mai 1898 wird dann die offizielle Genehmigung für den Wilhelmsplatz, den die Stadt Wiesbaden schon zur Verfügung gestellt hatte, durch den allerhöchsten Erlaß des Kaisers und Königs erteilt.

II Objekt

a) Wettbewerb und Modelle

Nun ging es um den Künstler. Ehe das Komitee einen Wettbewerb ausschrieb, sah es sich zunächst in der Berliner Ausstellung unter den Modellen für das gleichzeitig projektierte Bismarck-Nationaldenkmal in Berlin um. Aus dem Wettbewerb von 1894, an dem 94 deutsche Künstler teilgenommen hatten, gingen zehn erste, zehn zweite, zehn dritte Preise hervor. Die zehn ersten Preisträger (Rudolf Siemering, Fritz Schaper, Gustav Eberlein, Carl Hilgers und Schmitz, Echtermeyer und Pfeifer, Lessing und Jassoy, Ludwig und Emil Cauer, Schneider, Bärwald, v. Rümman) wurden zusammen mit fünf anderen (Reinhold Begas, Adolf Brütt, Robert Diez, Rudolf Maison, Ludwig Manzel) zu einer zweiten Konkurrenz aufgefordert, zu der im Oktober 1897 aber nur zwölf Arbeiten eingingen. Bärwald war inzwischen verstorben, v. Rümman und Diez hatten die Beteiligung abgelehnt. Als man dort nichts Akzeptables fand, ging das Komitee den üb-

lichen Weg über einen öffentlichen Wettbewerb. Vorgeschrieben wurde eine Figurenhöhe von 3 m, und eine Kostensumme für eine gute Bronze einschließlich sämtlicher Nebenausgaben von 100.000 Mark ausgesetzt; die Modelle waren in Viertelgröße einzureichen. Das Preisgericht, welches aus Rudolf Maison, Fritz Schaper, dem Maler Georg Oeder, Prof. Hermann Stiller und anderen Persönlichkeiten bestand, setzte vier Preise von 4000 M., 3000 M., 2000 M. und 1000 M. aus, wobei der erste Preis nicht die Übertragung der Ausführung beinhaltete. An der Ausschreibung nahmen neun Künstler teil: Karl Hilgers/Rom; Gustav Eberlein, Ernst Herter, Harro Magnussen und Robert Baerwald/Berlin; Hugo Beerwald/Schwerin; Johannes Schilling/Dresden; Clemens Buscher/Düsseldorf und Herbert Pfretzschner/Charlottenburg; wobei Magnussen, R. Baerwald und Pfretzschner unter jenen prominenten Künstlern rangierten, die bereits zwei bis vier Bismarck-Denkmäler gearbeitet hatten.²⁴²⁾ Herters Entwurf scheint von Anfang an Gefallen gefunden zu haben, denn zu diesem wohl ersten Entwurf schreibt schon Mitte August 1896 der Schriftsteller und Redakteur Schulte vom Brühl im Wiesbadener Tageblatt folgenden Artikel: "Sehr gefesselt hat uns Ernst Herters Entwurf, er ist malerisch und plastisch zugleich empfunden und wirkt mit seinem figuralen Sockelschmuck sehr wuchtig und dekorativ, dabei den künstlerischen Gedanken kräftig zum Ausdruck bringend. Der helmgeschmückte Bismarck hat zwar etwas Feldherrnmäßiges, Kriegsgewaltiges bekommen, aber die Urkunde mit dem Siegel in seiner Rechten genügt doch, den Diplomaten zu kennzeichnen. Jedenfalls ist seine ganze Erscheinung in dieser Auffassung und der energischen Darstellung sehr wuchtig und der Eigenart des Mannes angepaßt."²⁴³⁾

Das Komitee sah sich aber dennoch außerstande, unter den eingegangenen Modellen eine Auswahl zu treffen. Auf der Sitzung

vom 14. August 1896 wurde für einen engeren Wettbewerb zwischen Eberlein, Herter, Baerwald und Pfretzschner plädiert. Durch den Tod Baerwalds blieben drei Künstler übrig, die auch alle drei neue Entwürfe sandten. Da schon bei dem ersten Durchgang, wie wir hörten, ein Modell von Herter seines künstlerischen Wertes und der Gesamtwirkung wegen aufgefallen war, so gewann er in der Komitéesitzung vom 6. Januar 1897 mit 25 zu 21 Stimmen. Zur Bedingung wurde gestellt, den Fürsten von Bismarck mit Helm und ohne Mantel darzustellen. Der Beschluß wurde Herter mitgeteilt, und seine Antwort lautete: "Ich bin sehr erfreut, daß mir die Gelegenheit (gegeben) wird, eines meiner Lieblingsprojekte auszuführen und daß dasselbe an einen Ort kommt, der so viele kunstsinnige Männer beherbergt. Ich werde jedenfalls meine beste Kraft einsetzen, um ein würdiges Monument zu schaffen." 244)

Im Rathaus von Wiesbaden waren die vier ersten Entwürfe Herters ausgestellt, zu denen er noch einen fünften gesellte, der die wunschgemäßen Hinzufügungen und Weglassungen des Komitées zeigte. Dazu schrieb am 16. Januar 1897 im Rheinischen Kurier der Kunsthistoriker Oskar Ollendorf: "Wenn man die Modelle zum Bismarck-Denkmal im Rathause betrachtet, so läßt schon ein flüchtiger Blick die überaus erfreuliche Thatsache erkennen, daß zur Ausführung dasjenige gewählt wurde, welches in Wahrheit das schönste, ja das einzige schöne ist. Herters Entwurf dürfte ausgeführt weitaus das werthvollste Denkmal werden, das Wiesbaden besitzt. Herter kennt Bismarck wirklich oder hat die Fähigkeit, künstlerisch gesund zu denken und zu gestalten." 245)

Der erste Entwurf hatte schon den Wilhelmsplatz zum Ambiente und ließ den Fürsten in hohen Reitstiefeln, Interimsrock und Kürassierhelm erscheinen, die Linke umfaßte den Pallasch, die

Rechte die Schriftrolle; auch die Assistenzfiguren, Nassovia und der Knabe, waren bereits konzipiert, nur hatte Herter das Ganze auf einen zu hohen Sockel gestellt, der Bismarck zu sehr von der Huldigung der Nassovia entfernte. Herter kürzte das Postament, Nassovia reckte den Arm mit dem Lorbeerzweig nicht mehr so stark, sondern knickte ihn ein wenig ein, der Zweig wurde verbreitert und reichte jetzt über den Sockel hinaus bis zur Plinthe, so daß das Ganze ein gefälligeres Aussehen erhielt. Der Knabe, der anfangs zu weit vom Postament entfernt schien, bekam das Buch näher an den Körper gerückt, und die Lücke zwischen ihm und Sockel war nicht mehr so auffällig. Die Plinthe wurde vergrößert, so daß Bismarck energischer ausschreiten konnte, wodurch die Stiefelfältelung betonter, d. h. kniffiger wurde.²⁴⁶⁾ Obwohl Herter schon fünf Modellentwürfe geliefert hatte, leistete er noch zwei weitere Kopfskizzen, wovon die letzte jene des ausgeführten Denkmals wurde.

b) Vertrag

Nach der vorangegangenen Phase konnte nun die offizielle Vergabe, die einen Vertrag zur Folge hat, geschehen. Herter bekam den Auftrag am 13. März 1897 durch den Vertrag erteilt; dieser ist in 10 Punkte gegliedert und beginnt damit, daß "Zwischen a, Professor Ernst Herter zu Berlin einerseits und b, dem Stadtrath Eduard Bartling sowie Regierungsrath Hermann Kantel, als Beauftragte Vertreter des Komites für die Errichtung eines Bismarck-Denkmal zu Wiesbaden andererseits --- folgender Vertrag geschlossen"²⁴⁷⁾ worden ist. Der Punkt 1 besagt: "Professor Herter verpflichtet sich, nach dem vom genannten Komite gewählten Entwürfe ein Bismarck-Denkmal zu schaffen und auf dem Mittelpunkte des Wilhelmplatzes zu Wies-

baden aufzustellen." Punkt 2 schreibt dem Künstler vor: "Der Sockel mit Einschluß der Stufen, welcher sich mindestens 3,25 Meter über dem Boden erheben muß, ist aus polirtem Granit, die Figur des Fürsten von Bismarck, welche mit Plinthe und Helmspitze wenigstens 3,30 Meter hoch sein soll, sowie die Plinthe, die Sockelfiguren und Verzierungen sind aus echter Bronze herzustellen." Der nächste Punkt verlangt: "Der Bronze- und die Ausführung der Granitarbeiten dürfen nicht früher begonnen werden, bis das zur Ausführung in natürlicher Größe angefertigte Modell von den Komitemitgliedern Stadtrath Bartling, Rittmeister Albert Ostermann und Regierungsrath Kantel aus Wiesbaden besichtigt und für gut befunden worden ist. - Bartling, Kantel und Ostermann oder an deren Stelle andere vom Komite zu ernennende Herrn werden innerhalb 14 Tagen nach dem Eintreffen einer diesbezüglichen, an Kantel zu richtenden Einladung des Professors Herter in dessen Atelier zu Berlin erscheinen, um ihr Gutachten abzugeben." Punkt 4: "Professor Herter ist gehalten, das Denkmal bis zum 1. April 1899 auf dem benannten Standort (§. 1.) fertig aufzustellen. - Die zu b genannten beiden Vertragsschließenden sind verpflichtet, die Fundamentierungsarbeiten und die erforderlichen Erdarbeiten so rechtzeitig fertigstellen zu lassen, daß die Aufstellung des Denkmals dadurch keine Verzögerung erleidet." Im Punkt 5 wird über die Summe und Zahlungsmodalitäten gesprochen, es heißt: "Für die Herstellung der Entwürfe, die Ausführung und Aufstellung des Denkmals und alle dadurch dem Professor Herter entstandenen Unkosten, wie Reise- Transport- Portokosten u.s.w. erhält derselbe von Stadtrath Bartling und Regierungsrath Kantel die Summe von 60.000 (sechzigtausend) Mark. - Die Zahlung dieser Summe hat in folgenden Raten zu erfolgen: 1/4 innerhalb 8 Tagen nach Abschluß dieses Vertrages, 1/4 unmittelbar nach Vollendung sämtlicher Thonmodelle und nach Gutheißung desselben

durch die in §. 3 Genannten, 1/4 unmittelbar nach erfolgter Ablieferung der Gußmodelle in die Gießerei, 1/4 unmittelbar nach beendigter Aufstellung." Hier nun sehen wir, daß der Vertrag von 1897 weit unter der Ausschreibungssumme von 100.000 Mark bleibt, außerdem: "Professor Herter verpflichtet sich, den in Guß ausgeführten Denkmalsentwurf dem Komite für die Errichtung eines Bismarck-Denkmal in Wiesbaden zur Verfügung zu stellen, sobald die Aufstellung des Denkmals erfolgt ist, ohne eine Entschädigung dafür zu verlangen." In Punkt 7 wird die Denkmalserrichtung auch beim Tode Herters gesichert: "Stirbt Professor Herter vor Vollendung des Denkmals, oder wird er durch Krankheit oder andere Ursachen an der Vollendung innerhalb der vorgeschriebenen Zeit (§.4) verhindert, so sind dessen Erben verpflichtet, für die vertragsmäßige Ausführung und Aufstellung des Denkmals zu sorgen und dasselbe durch einen anerkannt tüchtigen Künstler vollenden zu lassen." Die Stempelkosten werden unter Punkt 8 von der auftraggebenden Seite allein getragen. "Der Materialwerth wird auf 10 000 Mk., das Künstlerhonorar, die Arbeitslöhne und Transportkosten werden auf 50 000 Mk. festgesetzt" nach Punkt 9. Der letzte Punkt besagt die zweifache Ausfertigung des Vertrages. Unterzeichnet ist er in Wiesbaden am 13. März 1897 von Ernst Herter, E. Bartling und H. Kantel.

Gleich im März begann Herter die Modelle für den Guß und die Steinmetzarbeiten herzustellen, aber es vergeht ziemlich ein Jahr, bis das Gesamtmodell fertig wird. Im Februar 1898 fahren dann die beauftragten Komiteemitglieder nach Berlin Charlottenburg ins Atelier Herter, um das Modell zu begutachten und abzunehmen.

c) Objektbeschreibung

Nach der Modellabnahme konnte nun Herter seinerseits die Aufträge vergeben; den Sockel aus rotem schwedischem Granit ließ er in Bayreuth bei der Firma Gebr. Wölfel + Herold arbeiten, die drei Figuren gab er in die Gießerei Gladenbeck, Friedrichshagen bei Berlin. Sie entstanden aus einer Legierung von 95 Teilen Kupfer zu 5 Teilen Zinn.

Die Verwirklichung der Aufgabe Herters stellt sich als ein Kolossalmonument dar; nicht nur Bismarck ist überlebensgroß gestaltet (3,58 m ohne Plinthe), sondern auch die beiden nach der Natur gebildeten Assistenzfiguren am Sockel (Abb. 110).

Da die Bismarckdarstellung als Standbild in Erz ziemlich festgelegt war, Equesterstatuen kamen nur dem Monarchen zu ²⁴⁸⁾, wurde auch Herters Denkmal in dieser Form und in diesem Material ausgeführt. Bismarck erscheint uns in straffer, energischer Haltung, das rechte Bein als Spielbein schreitet über die Plinthe hinaus. Der Kopf ist ebenso energiegeladen aufgerichtet wie die Gestalt, und das Ganze ist von einer eisernen Ruhe überlagert und läßt Bismarck in seiner kräftigen Statur in wuchtiger Monumentalität erscheinen.

Die Kleidung weist ihn als Offizier aus, er trägt den Interimssrock der Halberstädter Kürassiere mit Helm; die Uniform ist mit dem eisernen Kreuz I. Klasse und dem Orden pour le merite geschmückt; mit der Linken, der Arm ist angewinkelt, greift Bismarck den auf den Boden gestützten Pallasch. Durch die Gürtung des Reitersäbels wird der Rock ein wenig nach oben gezogen, so daß er nach beiden Seiten in Schüsselfalten ausläuft. Der rechte Arm hängt herab, und die Hand umschließt eine Urkunde,

die Reichsverfassung. Die Beine stecken in hohen Stulpstiefeln. Das Gesicht hat Herter naturgetreu, fast veristisch gezeichnet. Die schweren Augenlider zusammen mit den Tränensäcken lenken den Blick des Beschauers auf diese so wichtige Partie des menschlichen Gesichts. Die Augen selbst sehen rechts am Betrachter vorbei in die Ferne und verleihen dem Gesicht einen Ausdruck kraftvoller Sammlung und stets kritischen Wachseins. Die Wirkung der ausgeprägten Nasolabialfalten wird durch den fast parallel laufenden Schnurrbart unterstrichen. Es ist das Gesicht eines alternden Mannes, der durch die Höhen und Tiefen des Lebens mit bedingungslosem Engagement gegangen ist.

Die Uniform, die Orden und die Urkunde weisen auf den Politiker und Kanzler, wobei die Verfassung des Deutschen Reiches als Reichsattribut über die politische Person hinaus auf das Kaiserhaus deutet.

Diese hier zu ehrende Persönlichkeit erhebt sich auf einem 3,40 m hohen Vierecksockel, die Ecken abgeschrägt, der als Inschrift allein nur schlicht den Namen "BISMARCK" trägt. Unterfangen wird dieses hohe Postament links von der Nassovia und rechts von einem Knaben. Herter hat Bismarck keine Nike und keine Viktoria an seine linke Seite gegeben, sondern eine 2,30 m große Nassovia, die stellvertretend für ihre Provinz ihn ehrt und ihm dankt, daß er sie einst unter Preußens Fittiche nahm; so jedenfalls muß die Darstellung am Denkmal gedeutet werden, auch wenn die historischen Tatsachen damit vereinfacht scheinen. Sie sitzt mit ihrer rechten Seite auf dem Sockelabsatz, das Bein ist rechtwinklig gebeugt, wobei das Linke sich der Ponderation wegen wie zum Knien krümmt und die Figur in ihrer wackligen Position abfängt und stützt. Der Oberkörper entfernt sich vom Postament, um über die Höhe zu Bismarck sehen zu

können. Sie trägt ein dekolletiertes, sehr stofffülliges, wallendes Gewand der Zeit, auf dem "das Wappen des Kommunalverbandes des Regierungsbezirks Wiesbaden angebracht und auf dem Saume --- sind Ranken mit Trauben und Blättern von edelsten Gewächsen dargestellt, die im Nassauerlande gedeihen." ²⁴⁹⁾ Die Füße stecken in Sandalen; auch die Haartracht ist zeitgemäß zu einem Nackenknoten gewunden. Der fast gestreckte rechte Arm läßt die Hand Lorbeerzweige über den Sockelrand bis zur Plinthe reichen. Der etwas angewinkelte linke Arm hält die auf dem Schoß liegenden Palmenwedel; beides, Lorbeer und Palmenzweige symbolisieren Bismarcks Verdienste um das Deutsche Reich, nämlich Ruhm und Friede.

Der Knabe (2,20 m Höhe, Abb. 111), wohl die deutsche Jugend vertretend, sitzt Bismarck zur rechten Seite ebenfalls auf dem Sockelrand; das linke Bein ist etwas unglücklich in der Bewegung auf die obere der beiden Plateaustufen gestellt, als Gegengewicht und Stütze ist das rechte Bein ganz ausgestreckt und steht nur mit der Ferse auf der unteren Stufe. Der Knabe, ganz jung, sehr schön im Profil ist eigentlich nackt, nur ein Tuch läuft um die Hüften und fällt äußerst faltenreich zwischen seinen Beinen bis auf die Erde herab. Zwischen ihm und dem Postament steht ein aufgeschlagenes Buch, das er mit dem ausgestreckten linken Arm, über beide Seiten reichend, offen hält; wir lesen: "Wir Deutschen fürchten Gott - aber sonst nichts in der Welt", die bekannten Worte Bismarcks, die er am 6. Februar 1887 in einer Reichstagsrede gebrauchte. Der rechte Arm ist angewinkelt, die Hand ruht funktionslos auf dem Oberschenkel. Der Körper ist kräftig durchgebildet, die Muskulatur ganz natürlich und straff herausgearbeitet, das Haar schön gelegt. Wenn er auch zunächst etwas klassizistisch erscheint, so wird man ihn doch in seiner malerischen Tendenz dem Neubarock zu-

ordnen müssen. Selbst Nassovia ist in ihrer Körperbildung und durch ihre textile Gewandfülle mit den deklamierenden Attributen, Lorbeer und Palmwedel, der Denkmalstradition der Zeit verhaftet, und sicher läßt sich hier die veristische Kanzlergestalt nicht herausnehmen, so daß man diese drei Darstellungen in ihrer Formation als große Denkmalsanlage mit Assistenzfiguren als typisch neubarock bezeichnen muß.

Die Rückansicht des Sockels ist an den Ecken mit figürlichem und symbolisierendem Schmuck dekoriert. Die Ecke an der Seite des Knaben ist mit einem Eichenkranz geschmückt (Abb. 112), dessen Schleifenbänder die Inschrift tragen: "Dem großen Kanzler aus Dankbarkeit". Auf der anderen Seite der preußische Adler mit ausgebreiteten Schwingen (Abb. 112), zu dessen Füßen die Reichsinsignien Zepter, Schwert und Krone des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation von Lorbeer umrankt auf einem Kissen ruhen.

Die Gesamtanlage, d. h. die Bronzeteile und Steinteile, hat ein Gewicht von 580 Ztn, wobei Bismarck 22 1/2 Ztr, die Nassovia 13 1/3 Ztr und der Knabe 8 2/3 Ztr wiegen. Da die Steinsockelteile allein ohne Bronzeelemente 524 Ztr wogen, mußte natürlich ein sehr tiefes Fundament gebaut werden. Diese Arbeiten wurden nach den Angaben des Stadtbaumeisters Genzmer vom Maurermeister Georg Birk ausgeführt; beide hatten für das Denkmalsunternehmen gestiftet. Das Anbringen der Bronzefiguren wurde vom Techniker Ellenberger des Stadtbauamtes beaufsichtigt.

d) Enthüllung

Die Enthüllung des Bismarckdenkmals konnte noch im Jahr der Modellabnahme geschehen; am 9. Oktober 1898 wurde in Wiesbaden die Anlage feierlichst der Öffentlichkeit übergeben.

In Anwesenheit der Honoratioren wurde von einem Männerchor die eigens für diesen Anlaß komponierte "schwungvolle, von patriotischer Begeisterung getragene Bismarck-Hymne" (Abb. 113 - 115) gesungen, deren drei Strophen folgenden Text haben:

"Rausche Triumphgesang, rausche empor,
dass deinem Jubelklang lausche das Ohr!
Weih' der Begeisterung mächtigsten Ton
deiner Verherrlichung würdigstem Sohn.

Bismarck der Deutschland hob hoch auf den Schild,
vor dem der Feind zerstob ist's dem es gilt!
Ihm der im Geisteskrieg fest stand wie Erz,
schlug noch bei jedem Sieg laut Deutschlands Herz.

Er der von Gott gesandt ward zu der Saat
legt auch in Gottes Hand nieder die Mahd.
Grüss ihn mit Jubelklang schallender Chor,
trag ihn Triumphgesang rauschend empor."

Wenn man noch zwei Jahre vor der Jahrhundertwende und acht Jahre nach Bismarcks Entlassung ein Loblied solcher Gesinnung auf ihn verfassen konnte, dann beweist es die gleiche Geschmacksunsicherheit wie das Festgedicht, das in einer Schrift zur Einweihung mit einer sehr dekorativen Illustration von Kaspar Kögler abgedruckt wurde. Sie zeigt einen mächtigen Germanen, der das

Urdeutschum versinnbildlicht, er hält das Schwert und den Schild, der mit einem kaisergekrönten Adler des Deutschen Reiches geschmückt ist, das Herz auf der Adlerbrust verdeutlicht das deutsche Volk. Der Hüne zertritt mit seinen kräftigen Füßen die giftige Natter der Zwietracht (Abb. 116/117).

Festgedicht.

Gebannt war der Deutschen gefürchtete Macht,
Verschwunden des Reiches besungene Pracht,
Zerrissen die Lande, von Feinden umschart,
Verachtet war urdeutsche Sitte und Art.

Gott sah diesen Jammer und löste den Bann,
Er sandte den Retter, den einzigen Mann,
Der, furchtlos im Kampfe, die Ketten zerbrach,
Die Deutschland gefesselt in Ohnmacht und Schmach.

Dank, eiserner Kanzler, gewaltiger Held,
Du schufst uns das heiligste Kleinod der Welt:
Durch Vaterlandsliebe gemeinsames Band
Den Treubund der Stämme im urdeutschen Land.

Du gabst Deinem Volk das Vertrauen zurück
Auf eigene Kraft und auf heimisches Glück.
Du hast uns den Zauber zu wirken gelehrt,
Daß allüberall unser Name geehrt.

Alldeutschland Dir huldigt in Erz und in Stein
Als Schutzgeist des Deutschthums vom Belt bis zum Rhein;
Doch länger noch währet als Stein und als Erz
Dir dankbare Liebe im deutschtreuen Herz.

Bismarckhymne und Festgedicht sind in ihrer Ausführung, in ihrer Sprache und auch in den darin beschworenen Bildern für einen Menschen des 20. Jhs. schlecht einführbar. Diese Zeugnisse einer Verehrung sind aber nur möglich geworden, weil Bismarck zu seinen Lebzeiten bereits zum Mythos geworden ist. In seiner Zeit gab es eine lange Spanne des Friedens, in der die Wissenschaft und Industrie große Fortschritte machten und die Prosperität gewaltig ansteigen ließ. In den Augen dieser Denkmalsstifter in ganz Deutschland waren ihm die großen Leistungen der Epoche zu verdanken, und darum überantwortete man ihn der Denkmalswürdigkeit, und das war sicher ein echtes Anliegen.

Um die schriftlichen Ehrungen zu komplettieren, sei noch die 20 Seiten starke Festschrift vom Regierungsrat und Komiteemitglied Hermann Kantel erwähnt, die mit Zeichnungen, Fotos, Urkunde und Lageplan des Denkmals versehen ist, sowie die 1896 erschienene Schrift von Kantel über "Die Fahrt von Mitgliedern des Komites für die Errichtung eines Bismarck-Denkmal in Wiesbaden nach Friedrichsruh". Zum Schluß des Kapitels soll noch aufgezählt werden, was man am Tage der Enthüllung in den Grundstein eingemauert hat; eine Urkunde (Abb. 118), unterzeichnet von sieben Herren des Geschäftsausschusses, hat nach der Widmung "Dem Fürsten Otto von Bismarck" folgenden Text: "ihn den die göttliche Vorsehung zum Rüstzeug auserlesen, das Sehnen der deutschen Stämme nach ihres Vaterlandes Einheit und Größe zu verwirklichen, dem ersten Kanzler des deutschen Reiches, haben Bewohner der Nassauerlande dieses Denkmal aus Stein und Erz errichtet zum Zeichen deutschtreuer Gesinnung und unauslöschlicher Dankbarkeit.

Als Standbild des Mannes, der sein ganzes Leben der Einheit, Unabhängigkeit und Freiheit Deutschlands gewidmet hat, des treuesten Dieners Kaiser Wilhelm I., mahne es alle kommenden Geschlechter, in treuer Pflichterfüllung und opferfreudiger Hingebung stets festzuhalten an Kaiser und Reich!

Von Professor Ernst Herter in Berlin geschaffen, wurde das Denkmal am heutigen Tage feierlich enthüllt.

Wiesbaden, den 9^{ten} Oktober 1898."

Das Ganze ist von einer Blütenranke umgeben, in der auf einem Bande die bedeutungsvolle Inschrift "PATRIAE INSERVIENDO CONSUMOR" (Im Dienste des Vaterlandes zehre ich mich auf) zu lesen ist (Abb. 118). Hinzu kam eine Flasche 1886er Geisenheimer Rothenberg, Beeren-Auslese - Bismarck hatte am 26. April 1896, als das Komitee zum Frühstück bei ihm weilte, ein Glas des Weines auf das Wohl der Stadt Wiesbaden getrunken. Weiter je ein Exemplar des "Rheinischen Kuriers", des "Wiesbadener Tagblatts", der "Nassauischen Zeitung", der "Wiesbadener Presse" und des "General-Anzeigers" vom 9. Oktober 1898; je eine Münze von denen, die 1898 geprägt worden waren, die Festschrift zur Enthüllung und die Schrift "Die Fahrt nach Friedrichsruh".

e) Verbleib

Auf dem Wilhelmsplatz, später Bismarckplatz, blieb das Denkmal bis 1966, nur der Knabe war dem 2. Weltkrieg zum Opfer gefallen. 1966 wurde der Bismarckplatz aus verkehrstechnischen Gründen umgestaltet, und die Standfigur "Bismarck" allein in

das Nerotal versetzt (Abb. 119), einer kleinen Stadtanlage am Rande Wiesbadens (Abb. 120). Nassovia wurde bei dieser Umsetzung wie so viele Arbeiten des 19. Jahrhunderts eingeschmolzen. Bismarck zeigt sich heute dem Betrachter nicht mehr so exponiert, denn man hat lediglich den zentralen Sockel (2 m) belassen, der auf ein 18 cm hohes Plateau gestellt wurde. Die hohe Sockelstufe mit ihrer getrepten Basis ist nicht zum neuen Standort verbracht worden. Daß es sich um das ursprüngliche Postament und nicht um ein neues ²⁵⁰⁾ handelt, beweisen die Maße, die Form und Profilierung sowie die alte Sockelinschrift.

Durch das Verringern des Abstandes zum Betrachter, als auch durch das Fehlen der kolossalen Assistenzfiguren, ist das Ganze von seiner ehemals monumentalen Anlage zu einem sehr bescheidenen Denkmal für Bismarck umgestaltet worden; heute steht es an einem Spazierweg von hohen Bäumen umgeben, was ebenso nicht der Intention der Denkmalstifter entspricht und nun ein Übriges zur Vereinfachung beiträgt. Seiner Wirkung von 1898 ist es völlig enthoben.

Für HEINE - ein DENKMAL - in DEUTSCHLAND

Ein Denkmal als Politikum

Die Geschichte um das

HEINE-DENKMAL

für Düsseldorf

bis zum

LORELEY-BRUNNEN

in New-York

(1887 - 1899)

"Was wüßte deutsches Hornvieh

mit den Delicatesses einer solchen Natur anzufangen?"

Nietzsche

Einleitung

Der Versuch, ein Heine-Denkmal in Düsseldorf im Jahre 1887 für Heines 100. Geburtstag (1899) zu projektieren, erscheint heute als ein Unterfangen, dem auf alle Fälle der Erfolg versagt bleiben mußte. Zwar zeigt die Geschichte dieses Denkmals, daß es in jener Zeit durchaus Männer gegeben hat, die sich zutrauten, kulturelle Pläne von politischer Brisanz zu verwirklichen, doch war die öffentliche Meinung keineswegs bereit, dies mit Toleranz hinzunehmen und ihnen auf die Dauer die notwendige parlamentarische Mehrheit zuzugestehen. Der besonders im Rheinland vertretene Antisemitismus brachte das Projekt, obwohl sich die Urheber sogar zu einer Funktionsänderung des Denkmals bereit fanden, nach langen Auseinandersetzungen endgültig zum Scheitern. Aber auch staatsrechtliche Gründe spielten mit: "Heine konnte nicht das für Düsseldorf werden, was Dürer für Nürnberg und Kant für Königsberg waren. Die staats-erhaltende, gesellschaftskonforme Funktion des Denkmals sollte auf jemanden übertragen werden, der eben diesen Staat und diese Gesellschaft negierte." ²⁵¹⁾ So war also von Anfang an der "Plan eines Heine-Denkmals inhaltlich ad absurdum geführt". ²⁵²⁾

Daß der Nachwelt dieses Werk Ernst Herters dennoch erhalten blieb, ist dem Umstand zu verdanken, daß mit dem neuen romantisierenden Titel "Loreley-Fountain" die Erinnerung an das deutsche Volkslied, nicht aber an den Dichter in die USA übertragen werden sollte.

I Ursache (Historischer Hintergrund)

a) Urheber = Auftraggeber = Komitee und Kaiserin Elisabeth von Österreich

Anlaß für die Idee eines Heine-Denkmal war wohl der bevorstehende hundertste Geburtstag, zu dem ihm seine Geburtsstadt ein Erinnerungsmal setzen wollte. Düsseldorf legte für sich das Geburtsdatum auf den 13. Dezember 1799 fest.

Die Frage nach den Urhebern, Auftraggebern und den Adressaten ist zu klären. Die Urheber konstituierten 1887 unter dem Titel "Komitee für die Errichtung eines Heine-Denkmal in Düsseldorf" einen Ausschuß, der 28 Mitglieder umfaßte; ausnahmslos bekleideten sie Staatsämter.

Den Vorsitz hatte Oberbürgermeister Lindemann (Düsseldorf), Schatzmeister war der K. K. österreichische Generalconsul Freiherr von Oppenheim zu Coeln. Weitere bekannte Gremiumsmitglieder waren: Justizrat Bloem, Bankier Ahweiler, Graf Adolf von Schack, Martin Greif. Da dem Komitee die Kaiserin von Österreich als Verehrerin Heines bekannt war, wurde sie von der Absicht unterrichtet und um finanzielle Mithilfe gebeten.

Allem Anschein nach hat die Kaiserin ihre Mitwirkung von der Bedingung abhängig gemacht, Prof. Herter, Berlin, mit der Ausführung zu beauftragen, da der Künstler ihr durch zwei Arbeiten gut bekannt war. Er hatte für sie 1882 den "Sterbenden Achill" und 1886 den "Hermes" für Schloß Lainz gearbeitet.

b) Adressat - und Mitfinanzierer - die Bürgerschaft Düsseldorfs

Man wollte das Projekt durch Geldsammlungen finanzieren und trat daher mit Aufrufen an die Düsseldorfer heran. Somit erhielt die Bürgerschaft nicht nur die Position des Adressaten, sondern war gleichfalls der Urheber, wenn auch nicht in aktiver Rolle. Da ein Teil der Bürgerschaft sich durch Spenden mit der Denkmalsidee identifizierte, muß eben dieser Teil der Düsseldorfer im übertragenen Sinne als Auftraggeber genannt werden. Aber diese differenzierte Beteiligung der Bürger erklärt, daß die Gesamtheit das Denkmal keineswegs zu dulden hat, sondern auch verhindern kann, wie sich später noch zeigen sollte.

Der "Aufruf zur Errichtung eines Heine-Denkmal in Düsseldorf" vom Oktober 1887 trägt die Unterschriften der beamteten Urheber oder Ideenträger und ist in folgendem Tenor verfaßt: Die Unterzeichneten beabsichtigen dem Dichter H. Heine in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten und bitten zu diesem Zwecke um Beiträge, über welche der Schatzmeister des Ausschusses, Herr Generalconsul Freiherr von Oppenheim in Coeln Quittung erteilen wird. Die Expedition der beauftragten Zeitung ist bereit, Gaben entgegen zu nehmen und weiter zu befördern.

Für den Ausschuß unterzeichneten Lindemann als Vorsitzender und Freiherr von Oppenheim als Schatzmeister.

Es folgen die Namen der weiteren Ausschußmitglieder in alphabetischer Reihenfolge. ²⁵³⁾

Am 2. November wird der Aufruf durch das Comité über verschiedene Zeitungen der Bürgerschaft zur Kenntnis gebracht. Die Redaktion der "Allgemeinen Zeitung" teilt jedoch zwei Tage

später dem Ausschuß mit, daß sie einen Aufruf erst nach "landesherrlicher Genehmigung" veröffentlichen dürfe. Die Expedition der "Kölnischen Zeitung"/M. Dumont-Schauberg dagegen richtet einen Brief an den Oberbürgermeister Lindemann mit dem lapidaren Hinweis, daß sie nicht in der Lage sei, die Spenden einzunehmen, und der Aufruf dahingehend abzuändern sei, obwohl sie dem Ausschuß für die Drucklegung einen Kostenrabatt von 33 1/3 % einräumt.

Sicherlich läßt sich aus diesen beiden so differenten Antworten und Bedingungen schon der zukünftige Konflikt und die nicht einheitliche Meinung innerhalb der Bürgerschaft ersehen. Da die gesamte Finanzierung, wie man noch erfährt, nicht nur durch Düsseldorf zu ermöglichen war, gehen weitere Aufrufe zu Sammlungen durch etliche deutsche und europäische Städte, wie z. B. Berlin, Breslau, Czernowitz, Köln und Fetschen; für Bayern wird sogar am 14. Nov. 1887 eine Eingabe an S. Königl. Hoheit Prinz Luitpold von Bayern gerichtet, die am 26. Nov. mit einer Genehmigung beantwortet wird. Städte wie Bremen, Stuttgart, Königsberg verhalten sich ablehnend.

In Wien fand sich schon am 6. Sept. 1887 der Journalisten- und Schriftstellerverein Concordia bereit, von einer anderen Corporation ein Special-Comité, wie diese Institution außerhalb Düsseldorf betitelt wurde, bilden zu lassen, da er selbst keines errichten durfte und sagt überdies eine Förderung des Unternehmens auf publizistischem Wege zu.

Weitere Sammlungen werden in Wien im Dez. 1887 vom Männergesangverein und vom Kunstverein gesichert. Nicht nur Bürger Wiens sind interessiert, sondern die Kaiserin selbst erweist sich als Mäzenatin, indem sie 1887 50.000 Mark für das Denkmal ih-

res geliebten Dichters zur Verfügung stellt. Sie behält sich allerdings ein Mit- und Einsprucherecht bezüglich der Ausführung vor.

Selbst in Amerika wird jenes Unternehmen bekannt: Dr. Heinrich Stern schreibt am 18. Dez. 1887 aus New York, daß er den Aufruf von den deutschen Freunden erhalten habe und den Boden in Amerika für Sammlungen günstig finde und bereit sei, sich in seinem "Erdteil zur Situation zur Finanzierung" zur Verfügung zu stellen und ein Komitee zu gründen.

Tatsächlich sind bereits 1910, 89 Mark und 2000 frs von Cecile Heine, der Schwester Heines, am Jahresende beisammen. Im Febr. 1888 stiftet in Hamburg der Privatmann Ludwig von Em- den 100 Mark, die Dresdener Gemäldegalerie 849, 20 Mark und im April kommen aus Mainz 1031 Mark. Die Aufrufe laufen weiter, der Schriftsteller Paul Heyse und seine Freunde haben im Nov. des Jahres 360 Mark gesammelt. Das Komitee teilt am 29. Febr. 1888 der Stadtverordnetenversammlung mit, daß die Mittel zur Ausführung gesichert seien, als Material Marmor beabsichtigt sei, und der "rühmlichst bekannte Bildhauer Herter in Berlin mit der Entwerfung einer Skizze" beauftragt wurde.²⁵⁴⁾ Als Aufstellungsort wird der Hofgarten erbeten, in dem zwei Plätze vorgeschlagen werden.

Das noch zu erwähnende Grundstück wird von der Stadt Düsseldorf in den Fonds eingebracht.

c) Aufstellungsort

Auf der Sitzung der Stadtverordnetenversammlung vom 6. März 1888 wird unter Punkt 7 der Antrag vom 29. Febr. auf Bewilligung eines Platzes zur Aufstellung eines Heine-Denkmal's behandelt, wobei man dem Hofgarten Comité folgende Plätze zur Verfügung stellt: 1) "den Platz gelegen an dem in der Verlängerung der goldenen Brücke zum Ananasberg führendem Wege, an der nordwestlichen Seite desselben; 2) den Platz auf der an der Landzone am östlichen Ende des Botanischen Gartens gelegenen Rasenfläche (letzterer Platz unter Vorbehalt der Genehmigung der Königlichen Amtsregierung)." ²⁵⁵⁾

Außerdem wurde auf der Sitzung mit 12 gegen 11 Stimmen für das Denkmal plädiert. Böse Zungen behaupteten, der Zeitpunkt war günstig gewählt, denn fünf Abgeordnete, die sicher dagegen gestimmt hätten, fehlten an jenem Tage. Von einem Stadtverordneten, Otto Möhlau, kann man schon in einem Brief vom 13. Dez. 1887 an die Kaiserin von Österreich-Ungarn die Bitte lesen, sie möge doch den Vorschlag machen, das Denkmal lieber in Paris zu errichten, "wo es besser am Platze sein dürfte". ²⁵⁶⁾ Bereits in dieser Zeit wird das Komitee durch Presse und Zugschriften, wegen seiner Heine-Denkmalfreundlichkeit, hart attackiert. Das Stimmenergebnis wurde am 20. März dem Vize-Präsidenten des Königlichen Staats-Ministeriums, Staatsminister des Innern, Herrn von Puttkammer, Exzellenz zu Berlin, übermittelt.

d) Kampf um die Realisierung

Im August des Jahres 1888 gibt es eine erste offizielle Äußerung aus Wien. Da heißt es, man habe der Kaiserin nahe gelegt, ihrem Vorhaben, ein Heine-Denkmal in Düsseldorf zu errichten, zu entsagen, "weil allerlei Konflikte und Skandale in der Angelegenheit seien, und weil der Name der Kaiserin damit in Verbindung gebracht wird". ²⁵⁷⁾

Der erste Stein zu dieser Situation könnte schon im Dez. 1887 ins Rollen gekommen sein. Wir hören aus einem Bericht Herters an Lindemann über seine Wienreise zur Kaiserin, daß Elisabeth eine "anonyme Broschüre" aus Düsseldorf erhalten habe, die die Kaiserin veranlassen könnte, "ihre Hand von der Errichtung des Denkmals in Düsseldorf zurückzuziehen". Er bittet, man möge ihm die "Bedeutung und Tragweite" der Broschüre kundtun. ²⁵⁸⁾

Dennoch erteilt Elisabeth am 29. Dez. 1887 schriftlich Herter den Auftrag, den Entwurf zum Heinedenkmal anzufertigen.

Im Herbst 1888 gelangte eine Notiz aus dem österreichischen Herrscherhaus in die Zeitung, welche den Stimmungsumschwung der Kaiserin signalisierte: "Die Kaiserin hat wegen der Beleidigungen, die Heine auf das Haus Hohenzollern und Wittelsbach niedergelegt habe, Abstand von ihrem Lieblingsplane genommen, und es der Schwester Heines in Paris mitgeteilt". ²⁵⁹⁾

Diese Notiz muß ein Körnchen Wahrheit beinhaltet haben, denn Herter spricht im Okt. 1888 zu einem Kollegen über diese eventuelle Absage. Genaues habe er jedoch noch nicht in Erfahrung bringen können und will sich zur Aufklärung der Sache an den Reichskanzler in Berlin wenden. Demselben Kollegen schreibt

er einen Monat später, daß er in der Angelegenheit noch nichts herausgefunden habe, die Kaiserin aber die Skizzen honorieren wolle. ²⁶⁰⁾

In gleicher Zeit erfährt man aus einem Brief Heyses an Lindemann, daß er von der Zurückziehung der Kaiserin wisse, was er sehr bedaure, da nur sie allein eine Arbeit in großem Stile ermöglicht hätte. ²⁶¹⁾ Zu diesen bisherigen schwelenden Vermutungen kommt dann die endgültige Bestätigung vom 22. Jan. 1889 aus Wien. Dem Comité wird berichtet, daß die Kaiserin Elisabeth von Österreich und der Kaiser nicht mehr mit dem Unternehmen in Verbindung gebracht sein wollen. Somit fällt der wichtigste Förderer durch Entzug der immensen Summe aus. Auch in Deutschland gab es seit einem Jahr Schwierigkeiten innerhalb des Komitees, schon im Dezember 1888 waren vier Mitglieder zurückgetreten, und im Januar 1889 sollte Lindemann der Fünfte sein.

Herter setzt sich nun selbst intensiv für sein Projekt ein, in das er schon soviel an Ideen investiert hat. Er bemüht sich bei Berliner Persönlichkeiten um Geld, läßt am 27. April 1889 eine Publikation in der "Leipziger Illustrierten Zeitung" erscheinen, um das Objekt in Erinnerung zu bringen. Außerdem möchte er ein Lokal-Comité in Berlin bilden, wobei er aber meint, daß der Aufruf offiziell aus Düsseldorf kommen sollte und schickt eine Liste mit Professorennamen, von denen er einen Beitritt erhofft. ²⁶²⁾

Herter läßt sich im Okt. 1889 von Paul Heyse einen Aufruf verfassen, den er an das Komitee weiterleitet mit der Bitte, ihn zu veröffentlichen. Aus dem Briefwechsel zwischen Herter und Justizrat Bloem geht hervor, daß bis 1891 der gewünschte Aufruf

an die Zeitung nicht gegeben wurde. Da die Finanzierung seit 1889 nicht mehr gewährleistet ist, sieht sich die Stadt Düsseldorf außerstande, den Auftrag an Herter in Form eines Vertrages schriftlich niederzulegen. Im Okt. des Jahres bemüht sich Herter nochmals um die Veröffentlichung des Aufrufs bei dem Komiteemitglied Ahrweiler und schreibt, er würde mit Ausnahme von berüchtigten "Hetzblättern" den Text vielen Zeitungen zur "Verbreitung" übergeben und schlägt unter anderem folgende vor: Die Post, Berliner Tageblatt, Börsen Zeitung, Börsen Courier, National Zeitung, Norddeutsche Zeitung, Vossische Zeitung.

Die Spendenaktion soll nun auch in England beginnen, aus Manchester erbittet im Okt./Nov. 1890 Heinrich Simon 1000 Formulare des Aufrufs; als er bis Sept. 1891 noch nichts vom Fortschritt der Arbeit hört, schreibt er dem Bankier Ahrweiler, daß er seine gespendeten 1000 Mark zurück haben möchte, will aber gegebenenfalls, wenn das Projekt weitergehen sollte und die Vorschläge ihm gefielen, sich wieder beteiligen. ²⁶³⁾

e) Der Vertrag

In einem Brief vom 7. Dez. 1892 schreibt Herter an Justizrat Bloem, daß er vom Bankier Ahrweiler aufgefordert worden sei, einen Vertragsentwurf anzufertigen. In diesem Brief nennt Herter seine jetzige Forderung von 32.000 Mark als sehr niedrig angesetzt und sagt weiter: "Unter anderen Verhältnissen würde ich 40.000 Mark als ein angemessenes Honorar" gehalten haben. ²⁶⁴⁾

Am 31. Dez. 1892 wird dann tatsächlich der Vertrag zwischen ihm und Justizrat Bloem abgeschlossen. Punkt 1 beinhaltet die vertragschließenden Parteien.

- Punkt 2) "Herter übernimmt die Aufstellung, Lieferung und Anfertigung eines Denkmals, bestehend aus Granitpostament mit Kolossalbüste des Dichters in Bronze, nebst zwei weiblichen Figuren, Emblemen etc., ebenfalls in Bronze - Gesamthöhe ca. 4 m (Ausführung nach vorliegender Fotografie).
- Punkt 3) Die Arbeit muß drei Jahre nach Abschluß fertig sein.
- Punkt 4) Das Comité zahlt nach Abschluß dieses Vertrages 3000 M. --- nach Fertigstellung der sämtlichen großen Modelle 11.500 M.
- Punkt 5) Das Comité ist verpflichtet in den drei Jahren öffentlich zu sammeln und alle Vierteljahr drei der größten deutschen Zeitungen zur Spende von Beiträgen aufzufordern.
- Punkt 6) Wenn Mehrbeträge eingehen, so soll es dem Comité anheimgegeben sein, die Summe zu erhöhen.
Von den eingegangenen Geldern auch den ersten wird jedoch außer den Kosten ein Betrag in Abzug gebracht, der genügend ist, um nach dem Ermessen der Stadt Düsseldorf die bauliche Unterhaltung des Denkmals sicher zu stellen.
Das Comité erhält wegen des Platzes keine Zusage.
Sollte eine zusätzliche Summe nicht zusammenkommen, so ist Herr Prof. Herter dennoch zur Herstellung des Denkmals verpflichtet und darf daran nichts ändern.

Sollten nach dem Jahre 1895 noch Gelder eingehen, so werden diese ebenfalls an Herrn Prof. Herter bis zur Erreichung der Gesamtsumme von 32.000 Mark gezahlt.

Punkt 7) Die gesetzlichen Stempelkosten für diesen Vertrag werden von beiden Theilen gemeinschaftlich getragen." ²⁶⁵⁾

Das Denkmal-Comité teilt am 5. Jan. 1893 dem Oberbürgermeister Lindemann den Beschluß mit, daß das Denkmal in Bronze und Granit durch Herrn Prof. Herter in Berlin ausgeführt und voraussichtlich im Jahre 1895 auf dem erstgenannten Platz aufgestellt werden soll.

f) Rücknahme des Aufstellungsortes

Nun geschieht das, was von Anfang an zu erwarten gewesen war. Die Stadtverordnetenversammlung beschließt auf ihrer Sitzung vom 24. Jan. 1893 unter Punkt 13, daß sie "unter den gegenwärtigen Verhältnissen die Erwirkung eines Heine-Denkmal in den öffentlichen Anlagen der Stadt für nicht angezeigt" hält "und sieht sich deshalb nicht in der Lage; den --- bezeichneten Platz für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen;" ²⁶⁶⁾ außerdem sei die einstige Zusage auch verjährt.

Am 25. Jan. 1893 wird Herter der Beschluß mit dem Hinweis zur Kenntnis gebracht, einen Prozeß gegen die Stadt anzustreben, halte man im Komitee für unangemessen - unterzeichnet vom Justizrat Bloem. Das Komitee wendet sich nochmals in einem Schreiben, Unterzeichner wiederum Bloem, an Lindemann, in dem es mitteilt, daß es den "Vertrag mit Herrn Professor

Herter in Berlin über die Ausführung des Denkmals abgeschlossen" habe, der Rücktritt daher einseitig sei und von einer früher übernommenen Verpflichtung nicht befreie. Man bittet um baldige zur Kenntnisbringung bei den Stadtverordneten und bewahrt sich weiterhin den zur Verfügung gestellten Platz.²⁶⁷⁾ Zur Begründung der Ablehnung tragen die Stadtverordneten ein sehr vages Argument vor. Neben dem Heinedenkmal sei man mit der Errichtung eines Kriegermonuments beschäftigt, und da man als Aufstellungsort ebenfalls den Hofgarten wählte, meinten die Stadtverordneten, daß sich zu diesem ein Heinedenkmal nicht gut anschließen würde. Das seit 1883 geplante Kriegerdenkmal wurde 1888 nach einer Konkurrenz an Carl Hilgers vergeben, der einen toten Griechen von Marathon zum Motto "Heimatstadt" entworfen hatte. Mit der Rechtfertigung zur Wahl dieses Motivs für ein Kriegerdenkmal erhob sich Düsseldorf in den Stand einer "Kunststadt". Man sagte, "daß Hilgers hier nicht Wiederholung oder Variation eines schon hundertfach behandelten Themas vorlegt, sondern etwas Eigenes vorgeführt habe, besonders geeignet für eine Kunststadt, eine Pflegestätte nicht nur des Nationalen, sondern stets auch des allgemein-menschlich Schönen."²⁶⁸⁾

g) Gegner (Verbaler Rahmen)

Diese Begründung war nun keineswegs neu, sondern findet sich bereits in einem Artikel des "Düsseldorfer Anzeigers" vom 10. Dez. 1887, d. h. also schon drei Tage vor dem hinterhältigen Brief (s. Seite 223) des Stadtverordneten Möhlau an die Kaiserin von Österreich. Der Verfasser empört sich in seinem Aufsatz über die Befürworter des Heinedenkmals, über die Berliner und Wiener Presse, die ein solches Vorhaben gutheißt. Der Schreiber meint, solange kein Kriegerdenkmal und kein Kaiser-

denkmal in Düsseldorf stehen - keinen Pfennig und keinen Platz für Heine! ²⁶⁹⁾

Die Gegner rekrutieren sich aus der Christlich-Socialen Partei Düsseldorfs, Bürgern der Stadt, Vereinen deutscher Studenten in Wien und der Deutsch-Akademischen Verbindung Cruxia. 1887 und 1888 erscheinen je eine Broschüre, die erste mit dem Titel: "Warum wir kein Heine-Denkmal wollen! Ein offenes Wort von einem deutschen Manne." Die zweite mit dem Titel: "Es bleibt dabei: wir wollen kein Heine-Denkmal! Ein zweites Wort von einem deutschen Manne." ²⁷⁰⁾

Die Schriften, die von 1888 bis 1893 an die Stadt Düsseldorf gelangen, sind alle gleicher Tonart. Da heißt es: Die Errichtung sei eine Schmach für das christliche Deutschland, eine Schande für das nationale, für das sittliche, für das monarchische Deutschland! Oder man dankt den Stadtverordneten für die Ablehnung "als eine That deutscher Männer, die dem Besudeler deutscher Ehre die Türe wiesen".

Eine Unterschriftenaktion, die an das Collegium der Stadtverordneten geht, um auf der Sitzung vom 6. März 1888 das Dagegensein vorzutragen, bringt 568 Namen für den nachstehenden Aufruf bei: "Die unterzeichneten Bürger der Stadt Düsseldorf geben der Überzeugung Ausdruck, daß unsere nationale Selbstachtung, die Liebe zum gemeinsamen Vaterlande, die Begeisterung für unser glorreiches Herrscherhaus und das enge Band, welches bei uns zwischen Fürst und Volk besteht, es heute je denn mehr verbieten in unserer Stadt einem Dichter wie Heinr. Heine ein Denkmal zu errichten, welcher sich nicht gescheut hat, die höchsten und heiligsten Güter unserer Nation zu verlästern und auch Religion und Sitte, die Grundlagen unseres Volkslebens

in einer Weise zu verhöhnen, welche bei aller Anerkennung der Freiheit, die der Poesie wie der Wissenschaft gebührt, als frivol und unheilsvoll bezeichnet werden muß.

Die unterzeichneten Bürger der Stadt Düsseldorf beantragen daher:

das verehrliche Stadtverordneten = Collegium wolle in Erwägung, daß der Dichter Heinr. Heine nur die erste Jugendzeit in seiner Geburtsstadt erlebt hat, im übrigen aber außer allem Zusammenhang mit der Geschichte der unter dem Zepter der Hohenzollern immer schöner aufblühenden Stadt Düsseldorf steht; In Erwägung, daß der Dichter Heinr. Heine aus seiner freiwilligen Verbannung heraus in verächtlicher Französelei das deutsche Volk, das "verhaßte" Preußen und seine Landsleute am Niederrhein mit schnöden Worten verunglimpft hat; In Erwägung, daß der Dichter Heinr. Heine sich erfrecht hat das preußische Heer und die glorreiche That der Befreiung vom Joche der Fremdherrschaft zu verhöhnen; ja das Haus Hohenzollern, namentlich die Könige Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV., den erlauchten Vater und Bruder unsers pietätvollen Kaisers mit den schandbarsten Versen zu beschmutzen; In Erwägung, daß der Dichter Heinr. Heine seine poetische Gabe mißbraucht hat, um jedes religiöse Gefühl durch seine Blasphemie auf's tiefste zu verwunden und die gemeinste Sinnlichkeit schamlos zu verherrlichen jedwede Mithilfe zur Errichtung eines Heine-Denkmal's vertagen und den Antrag auf Verwährung eines städtischen Platzes ablehnend bescheiden." 271)

Als Unterzeichnete liest man Professoren der Königl. Kunst-Akademie, Maler, Ärzte, Obristen, Rittmeister, Oberpostdirektoren, Rentiers, Bauunternehmer, Kaufleute, Rechtsanwälte, Apotheker, also ein Querschnitt durch die gesamte bürgerliche Bevölkerung.

Immerhin jedoch waren zu jener Zeit die Befürworter in der Mehrheit, denn die Errichtung des Denkmals wurde mit 12 gegen 11 Stimmen beschlossen. Keineswegs steckten die Gegner ihr Ziel auf, sie erreichten es tatsächlich fünf Jahre später.

Die eigentlichen, tieferen Ursachen für die breite Gegnerschaft sind wohl in den neu aufkommenden antisemitischen Strömungen in Deutschland zu suchen.

Begonnen hatte die Polemik schon 1879 unter dem konservativen evangelischen Hofprediger Adolf Stoecker; mit der 1878 unter ihm gegründeten Christlichsozialen Partei wurde der Antisemitismus in die deutsche Politik getragen. In einer Rede von 1879 sah Stoecker "die zeitgenössische Judenheit als Vertreterin des Kapitalismus in seiner verhängnisvollsten Form".²⁷²⁾ In der Zeit als Stoecker die ersten Erfolge mit seiner Agitation verzeichnen konnte, gab der Schriftsteller und Historiker Heinrich von Treitschke eine öffentliche Sympathieerklärung für Stoeckers Programm. Als Hochschullehrer war ihm durch "leidenschaftliche Rhetorik" die Vermittlung einer Atmosphäre "von mystischem Nationalismus" möglich. Die zunächst politische Agitation gegen das aufgeklärte, besitzende Reformjudentum wandelte sich zum rassischen Antisemitismus. Treitschke sah in ihm "eine Gesellschaftsform, gegen die er als eine fremde Macht im deutschen Leben zu Felde zog, ---." Er empfand "dieses Judentum als den Repräsentanten der Säkularisierung und Feind aller christlichen Tradition ---." ²⁷³⁾

Unter Wilhelm II. kam der Bismarck-Gegner Stoecker 1888 zu Ehren, er "entwickelte in seinem "Scheiterhaufenbrief" in der -Kreuzzeitung- (14. 8. 1888) ein regelrechtes Programm zur Beseitigung Bismarcks, das sich vornehmlich an den jungen Kai-

ser wandte." ²⁷⁴⁾ Auch wenn der Urheber dieses verhängnisvollen Gedankenguts, Stoecker, schon 1890 aus seinem Hofpredigeramt entlassen wurde, so war jenes schon so weit verbreitet, daß die ursprüngliche Idee Treitschkes, eine "positive Assimilation" der Juden in Deutschland nicht mehr möglich war.

Der Heinesatz, "man müsse dem Hohenzollernaar die Nägel beschneiden, da er soviel zusammengerafft habe", muß besonders viel Ärger aufgerührt und nationalistische Emotionen freigesetzt haben. Fürst Bismarck, dem schließlich dieses kleinbürgerliche Hickhack vorgetragen wurde, fand sich jedoch zu einer äußerst souveränen Stellungnahme bereit, er sagte: "Hat denn Heine Unrecht gehabt? Können wir leugnen, daß der Rechtstitel Friedrich des Großen auf Schlesien nicht einwandfrei war?" Und zu dem Vorwurf, daß Heine Napoleon verherrlicht habe, bemerkte Bismarck: "Ich kann es ihm nicht verargen, ich hätte, wäre ich an seiner Stelle gewesen, kaum anders gehandelt. Hätte es mir, wenn ich wie Heine als Jude geboren wäre, gefallen können, daß man um acht Uhr abends die Tore der Judenstadt absperrrt, überhaupt die Juden unter die schwersten Ausnahmegesetze gestellt hat? Ein Heine mußte naturgemäß in dem Manne, der die französische Gesetzgebung in die Rheinlande brachte, die Ausnahmegesetze insgesamt aufhob, einen Erlöser von martervollem Druck preisen". ²⁷⁵⁾ Weiterhin sagt der Fürst: "und vergessen die Herren denn ganz, daß Heine ein Liederdichter ist, neben dem nur noch Goethe genannt werden darf, und daß das Lied gerade eine spezifisch deutsche Dichtungsform ist?" ²⁷⁶⁾

Daß Bismarcks Meinung auch anderen Orts geteilt wurde, erhellt ein Artikel der "Neuen Freien Presse" vom 9. Febr. 1893 aus Wien, in dem geschrieben wird, daß "wohl der bornirte Haß den Beschluß der Düsseldorfer Stadtverordnetenversammlung" her-

vorgerufen habe, und der Schreiber endet mit dem Heine-Vers:

"Andere Zeiten andre Vögel,
Andere Vögel andre Lieder,
Sie gefielen mir vielleicht,
Wenn ich andre Ohren hätte." 277)

h) Ein neuer Aufstellungsort - wo?

Da nun Düsseldorf offiziell im Januar 1893 den Aufstellungsplatz verweigerte, boten sich zunächst andere Städte an. Frankfurt erklärt sich schon am 10. Februar zur Übernahme des Denkmals bereit, und hierzu erfährt man aus einem Brief von Herter an den Bankier Ahrweiler, daß für ihn der Ort egal, und das einzig Wesentliche die Aufstellung des Werkes überhaupt sei. 278)

Daß auch Frankfurt das Denkmal schließlich nicht nahm, ist bekannt, doch für eine Begründung gibt es keine Unterlagen mehr.

Im März des gleichen Jahres kommt Mainz als Platz ins Gespräch, und auch hier ist der Künstler einverstanden. Ein Mainzer Bürger, der die Querelen in Düsseldorf nicht akzeptierte, verfaßte am 5. März 1893 in der populären Zeitung "Mainzer Nachrichten" einen Artikel; er habe von der Bildung eines Komitees gehört, welches das "expatrierte" Denkmal für die Stadt übernehmen möchte. Er meint, "Die Kosten sind nahezu gedeckt; den Rest legen wir Mainzer drauf und wollen es mit fröhlicher rheinischer Gastfreundschaft aufnehmen, wie es sich für den Dichter des schönsten Rheinliedes geziemt." Als Aufstellungsort schlägt er den Platz vor der Stadthalle vor und bittet die Mainzer, "---, ihr liberalen und toleranten Bürger von Mainz,

bemüht Euch um die Überlassung des schönen Denkmals! Mainz hat deren nicht so viele, daß es nicht der Stadt zur Zierde gereichen würde ---." ²⁷⁹⁾ Hier ist die ursprüngliche Funktion verwässert, sie ist lediglich eine rein ästhetische; nur noch ein Denkmal in einer Grünanlage.

Zwei Tage vor der ersten Sitzung am 15. April 1893 erscheint im "Mainzer Journal", Sprachrohr der Katholiken, ein vernichtender Leitartikel, der Heine einen "frivolen Dichter und schamlosen Verächter des Deutschtums" nennt, und die Aufstellung des Denkmals für ein "angebrühtetes Kuckucksei" und einen "Erisapfel" hält. Der Artikel geht in diesem Tenor weiter: "Selten wohl hat ein deutscher Dichter - wenn Heine überhaupt diesen Namen verdient - in schamloserer Weise den niedrigen Leidenschaften geschmeichelt und frivole Scherze in das erhabene Gewand der Dichtung gekleidet. Sein Haß gegen das Christentum, den der jüdische Dichter allenthalben in blasphemischen Äußerungen bekundet ist geradezu teuflisch. Selten hat ein Deutscher im Auslande so das Deutschtum abgestreift und sein Vaterland dermaßen der Verachtung preisgegeben wie Heine." ²⁸⁰⁾

Im gleichen Blatt erscheint am Sitzungstage ein weiterer vernichtender Artikel, der besagt, "Daß Heine ein verkommener Charakter ist, gibt zur Aufstellung seines Denkmals nicht die mindeste Berechtigung. Eine größere Torheit könnte gar nicht begangen werden, als diesem Leugner alles Wahren, Schönen, Guten, ein Standbild zu errichten. Heines Vaterstadt wirft selbst noch seine Manen entrüstet hinaus und Mainz soll sie aufnehmen? Wirklich unverfroren! Heine als schlechter Charakter hat sich das Recht auf ein Denkmal ewig verschertzt und als Dichter hat er sich nur selten gezeigt. De mortuis nil nisi bene! plärret da einer. Ganz richtig! Aber es gibt Tote, über die sich

mit dem besten Willen nichts Gutes sagen läßt, ohne niederträchtig zu schwindeln! Aber Heine ist ja nicht tot, sieh nur, was er für Skandal macht ... " 281)

Auf der Sitzung der Mainzer Stadtverordneten vom 17. April wird unter Punkt 1 der Tagesordnung die Errichtung des Denkmals behandelt. Oberbürgermeister Dr. Öchsner, der Kritik erwartet, sagt, "daß man ja nur dem Dichter Heine, nicht dem Menschen oder Politiker Heine ein Denkmal setzen wolle; die Stadt Mainz habe nur den Platz zu stellen, sonst erwüchsen ihr keine Kosten." 282) Die Widerstände kommen auf der Sitzung deutlich zum Ausdruck, der Stadtrat gibt die Frage der Aufstellung zur Prüfung an die städtische "Ästhetische Commission", die sich für die Denkmalsübernahme entscheidet.

Doch bis Juli kommt keine Resonanz aus Mainz, und Herter schreibt an Bloem, er möge die Angelegenheit in Mainz beschleunigen, da man sich aus Amerika an ihn gewendet habe, und er nicht möchte, daß dort eher ein Heine-Denkmal erstehe als hier. 283)

Von dieser Tatsache berichtet ein Zeitungsartikel vom 19. April 1893, worin es heißt, daß der Gesangsverein Aron das "verpönte" Heine-Denkmal vom Künstler zu erwerben gedenke, mit dem er sich wegen des Ankaufs in Verbindung setzen werde. Die gesamte deutsche Kolonie in New York soll aufgefordert werden, sich an der Subscription zu beteiligen - die Kosten dürften sich auf etwa 50.000 Mark belaufen.

In Mainz bemühen sich die gemäßigten, liberalen Zeitungen, das Heine-Projekt den Bürgern nahe zu bringen. Sie beschreiben es ausführlich und teilen auch mit, daß die "Weltstadt" New York

ebenfalls ein von Herter entworfenes Heine-Denkmal haben wolle. Die "Mainzer Nachrichten" veröffentlichen am 1. August ein imaginäres Interview des "Berliner Tageblattes" mit Goethe, der für Heine streitet.

"Ihr schlugt dem armen Heine,
Der Euch so viel doch gab,
Zu Düsseldorf am Rheine
Das kleinste Plätzchen ab.

Ich mußte mich wieder mal schämen,

Daß ich ein Deutscher war.

(Er schwieg. Im Glanz der Sterne

Hob er dann stolz die Hand,

Als ob in weiter Ferne

Das Denkmal vor ihm stand.)

´Mein großer Heinrich Heine,

Nun kriegst Du doch noch eins,

Dank Dir, am deutschen Rheine,

Du altes, gold´nes Mainz! " 284)

Der Druck auf die "Ästhetische Commission" bleibt aber nicht aus, die "Mainzer Nachrichten" schreiben am 2. August, daß "sämtliche Stadtverordnete aus dem ´Lager antisemitischer Schriften´ von Hermann Bayer in Leipzig die Broschüre von Dr. König-Witten zugesandt" bekamen mit dem Titel "Heinrich Heine, der Schmutzfink im deutschen Dichterwald." 285)

Das Blatt der deutschen Junker die "Kreuzzeitung" sieht in der Errichtung des Denkmals einen "Triumph des Weltjudentums und" eine "Beleidigung der Hohenzollern." 286) Sie weiß wei-

ter, daß die Juden nach Mitteln suchen, um dem Antisemitismus Einhalt zu gebieten, der am Rhein wenig Erfolg zu verzeichnen hat. Mit einem Heine-Denkmal würde ihm eine Stätte bereitet, von der er nicht zu verdrängen wäre.

Am 4. August wird auf der Stadtverordnetensitzung ein Brief des "Vereins der Deutschnationalen in der Steiermark" unter Paragraph 875 aktenkundig: ²⁸⁷⁾

"Geehrte Stadtvertretung!

Der von Düsseldorf durch die muthvolle und wahrhaft deutsche Haltung seiner Stadtvertretung zur Ehre der Stadt glücklich abgewehrte Schimpf der Errichtung eines Heinedenkmals in dessen Mauern, soll nun, wie verlautet, der Stadt Mainz angethan werden.

Es ist dies ein Schimpf, der nicht allein unauslöschlich auf Ihrer Stadt lasten würde, sondern auf dem ganzen deutschen Reiche, dessen erlauchtes Kaisergeschlecht von Heine in jenem ob seiner Unflätigkeit in Deutschland verbotenen Schmutzgedichte "Schloßlegende" in der gemeinsten Weise verhöhnt wurde, das da lautet:

Zu Berlin im alten Schloße
Sehen wir aus Stein gemetzt,
Wie ein Weib mit einem Rosse
Sodomitisch sich ergetzt.

Und es heißt, daß jene Dame
Die erlauchte Mutter ward
Unsres Fürstenstamms der Same
Schlug fürwahr nicht aus der Art.

Ja fürwahr, sie hatten wenig
Von der menschlichen Natur!
Und an jedem Preußenkönig
Merkte man die Pferdespur.

Das Brutale in der Rede,
Das Gelächter ein Gewiehr,
Stallgedanken, - und das öde
Fressen - jeder Zoll ein Thier!

Du allein, Du des Geschlechtes
Jüngster Sprößling, fühlst und denkst
Wie ein Mensch, du hast ein rechtes
Christenherz und bist - kein Hengst!

Jener Jude, der sich unserer Muttersprache freventlich bediente, nun im französischen Solde das deutsche Volk zu schmähen und zu besudeln, darf auf deutscher Erde kein Denkmal erhalten.

Wir richten daher an Sie die dringende Bitte, dem Heindenkmal innerhalb der Bannmeile Ihrer Stadt keinen Raum zu gestatten.

In der sicheren Erwartung, daß Sie von gleichem Volksbewußtsein getragen, wie wir, dem Verhöhner Deutschlands und seines Kaiserhauses keine Heimstatt gewähren werden, zeichnen wir mit deutschem Gruß und Handschlag" 288)

Unterzeichnet haben ihn Franz Stärk, Architekt; Hugo C. Grein, Pharmazeut; Albert Hirth, cnd. phil. und Aurelius Polzer, Gymnasialprofessor a. D.

Ein Jahr lang bleibt es still um die Platzfrage in Deutschland. Die Stadtverordnetensitzung vom 9. Mai 1894 sollte endgültig über die Aufstellung entscheiden. Paragraph 173 des Protokolls besagt: "Auf Antrag des Herrn Preetorius (?) wird die Beratung über Aufstellung eines Heine-Denkmal in der Stadt Mainz bis auf Weiteres vertagt." ²⁸⁹⁾ Am 19. Mai teilt der Bürgermeister Dr. Gaßner aus Mainz die Vertagung der Denkmalerstellung offiziell mit.

Aus einem Brief Herters vom 26. Mai an Bloem erfährt man, daß der Künstler, da die Aussichten in Mainz schwinden, den Vertrag mit Düsseldorf als bindend betrachte, was er im Juni noch einmal unterstreicht, und wenn das Comité vom Vertrag zurücktreten möchte, müsse man erst über die Höhe der Abfindungssumme sprechen. ²⁹⁰⁾

Die Hetze gegen Heine wird in den Mainzer Zeitungen fortgesetzt, man sagt, "es wird Mord und Totschlag geben, Revolution wird ausbrechen, der neue Bürgermeister wird abgesetzt ---." ²⁹¹⁾ Mitte Juli wird auf der Sitzung die Angelegenheit wieder vertagt und steht am 31. Oktober als Punkt 6 der Tagesordnung auf Anfrage der "Schul- und Bibliothek-Commission" vom 28. August nochmals zur Debatte. Im Paragraph 389 berichtet der Vorsitzende, daß man eine namentliche Abstimmung und keine Diskussion fordere, da der "Gegenstand in den vergangenen Verhandlungen sowohl als auch in der Presse genügend erörtert worden sei." ²⁹²⁾ Die Abstimmung wird beantragt, und einer der Stadtverordneten liest die Erklärung: "Ich stimme gegen den Antrag weil:

1. Heine in keinerlei Beziehungen zur Stadt Mainz stand und somit keine Veranlassung vorliegt ihn gerade für ein Denkmal zu setzen;

2. ein sehr ansehnlicher Theil der Bürgerschaft von Mainz der Errichtung des Denkmals offenbar widerstrebt und ich nicht dazu beitragen möchte, eine Mißstimmung hervorzurufen oder zu nähren." ²⁹³⁾ Der Antrag wird mit 23 gegen 13 Stimmen angenommen; Mainz sagt am 2. November 1894 endgültig ab. Am folgenden Tag erscheinen in der "Mainzer Volkszeitung" und in den "Mainzer neuesten Nachrichten" tröstliche Artikel. Der erste lautet: "Die Hetzen finsterer Römlinge und die Feigheit serviler Nationalliberaler hat der Stadt Mainz, deren Bewohner für Gastfreundschaft und Toleranz weit über Deutschlands Grenzen berühmt waren, einen Platz neben Düsseldorf angewiesen. Mainz teilt mit dieser jetzt den traurigen Ruhm, die Aufstellung eines Heine-Denkmal vermindert zu haben." ²⁹⁴⁾ Der andere sagt: "Blicken wir ohne Groll vertrauensvoll in die Zukunft und auch Du in Mainz bis jetzt noch nicht heimatberechtigter oder den Unterstützungs-Wohnsitz genießender Heinrich Heine, laß noch nicht alle Hoffnung schwinden, es kommt vielleicht dereinst der Tag, an dem Du für die Ablehnung glänzende Genugthuung erhältst. Da Du schon so lange gewartet, bis Dein saumselig' Volk Dir nachkommt, auf ein Jahr mehr oder weniger wird es Dir schließlich wohl nicht ankommen." ²⁹⁵⁾

Von der Projektierung dieses Monuments bis zu seiner Ablehnung 1894 in Mainz, die wiederum einen rein politischen Hintergrund hat, gingen also sieben Jahre ins Land.

Im Dezember 1895 melden New Yorker Bürger ihr Interesse an dem Denkmal offiziell an. 1899, d. h. also wiederum vier Jahre später, gelangt das Werk auch tatsächlich in New York zur Aufstellung.

Schuld an der Verzögerung waren Gründe, die im Gegensatz zu den deutschen ausschließlich im künstlerischen Bereich lagen.

Der nächste Teil der Erstellungsgeschichte, d. h. also der amerikanischen, soll daher im zweiten Teil des Kapitels, der sich mit der Objektbeschreibung befaßt, abgehandelt werden.

II Objekt

a) Entwürfe und Honorar

Nachdem nun der historische Hintergrund beleuchtet ist, soll die Modellabfolge als Fazit das Oeuvre erstehen lassen.

Schon zum Jahreswechsel 1887/1888 gibt es einen Brief der Kaiserin Elisabeth von Österreich an Herter, in dem ein Entwurf mit Baldachin erwähnt wird, von dem die Kaiserin in jenen Zeilen Abstand nimmt. Im Mai berichtet sie nach Düsseldorf, daß ihr der Künstler zwei plastische Entwürfe aufgestellt habe, sie beide für schön erachte, doch dem Brunnen mit der Heinefigur den Vorzug gebe, und man möge ihr nach Besichtigung kundtun, welcher Entwurf in Düsseldorf gefallen habe, denn Herter schicke sie umgehend in die Heinstadt. ²⁹⁶⁾

Der erste Entwurf zeigte Heine auf einem Postament sitzend (Abb. 48), der zweite hatte schon das Loreley-Motiv (Abb. 49). In Düsseldorf werden sie den Comité Mitgliedern am 30. Juni 1888 in der Kunsthalle gezeigt und von Herter erläutert.

Auf der Juli-Sitzung entschließt sich der Ausschuß, die allegorische Darstellung des Brunnenobjektes mit dem Dichterprotrait im Brunnenschaft anzunehmen, und er begründet seine Wahl mit den Überlegungen, daß man die Dichterstatue, die als Verherrlichung Heines aufzufassen wäre, wegen der heftigen Opposition habe fallen lassen, um sich die Gegner geneigter zu machen, und außerdem würde die Lorelei den "grünen Park erhöhen." 297)

Die Begründung dieser Konzession an die Gegner wird der Kaiserin übermittelt und gleichzeitig die Bitte ausgesprochen, Herter den Auftrag zu einem neuen (nunmehr dritten) Modell zu erteilen, das dann auch durch kleine Veränderungen den neuen Gegebenheiten Rechnung tragen soll. Durch diesen dritten Entwurf dürften jedoch keine weiteren finanziellen Belastungen entstehen. 298)

Noch im August wird Herter der Auftrag zum neuen Modell übertragen, der darüber allerdings enttäuscht ist, zumal er den dringenden Vorschlag gemacht hatte, mit dem Entwurf zu warten, bis das Resultat der Sammlungen bekannt sei. Er meint, die ungewisse Projektion verteuere das Denkmal, wirke "ermüdend auf" seine "Schaffenskraft" und überdies sollte, um der Persönlichkeit des Dichters noch gerecht zu werden, die allegorische Darstellung "möglichst erschöpfend" sein. 299)

Trotz allem schreibt Herter im selben Monat an Lindemann, daß er den dritten Entwurf erstellen werde, aber wissen müsse, wie hoch sich die Summe belaufe, "die bei der Ausführung inclusive Vergütung für" seine "Entwürfe nicht überschritten werden darf". 300)

Als die Sammlungen bis November 1888 15.000 Mark erbracht hatten, fordert Herter nun den "Auftrag zum Beginn der Arbeit", erklärt sich bereit, daß er das "Risiko bezüglich der Deckung der Kosten übernehme" und sagt weiter, die Vollendung könnte doch in aller Stille geschehen, ohne daß seine "Ausführung wieder durch geheime Umtriebe in Frage gestellt werden könnte". 301)

Als sich Anfang 1889 die Kaiserin zurückzieht, zerschlägt Herter den noch nicht ganz fertigen dritten Entwurf (Heinebüste mit Werksverkörperungen) und spricht sich für die Heinestatue (1. Entwurf) aus, denn tatsächlich könne er nur so den Dichter erschöpfend fassen.

Ziemlich ein Jahr verblieben die ersten Modelle in Düsseldorf, ehe sie an den Künstler zurückgingen. Herter bringt eines davon 1889 restauriert auf die Berliner Kunstausstellung (Abb. 49), um der Öffentlichkeit sein Werk in Erinnerung zu rufen. Gleichzeitig erklärt er dem Comité in Düsseldorf seine Bereitschaft, falls dieses eine Garantiesumme von 20 - 25.000 Mark übernehme, die Ausführung bis Jahresfrist zu beenden. In diesem Brief betont er ausdrücklich, daß das Hilfsmodell zur Loreley soweit gediehen sei, und daß es bis Weihnachten fertiggestellt werden könne. Außerdem habe er bei einem erneuten Kostenüberschlag die Summe von ca. 130.000 Mark für alle Unkosten inklusive Erstellung aus Marmor, erste Qualität, errechnet. Herter verlangt daher auf eine Höhe von 150.000 Mark hinzusammeln, da die Fundamentierung nicht bei den ersten Kosten bedacht war. Zum Gegenvorschlag bringt er ein neues Projekt, welches er für eine bedeutend geringere Summe arbeiten könnte, wünscht jedoch, man solle vorerst für das große Werk sammeln, also 150.000 Mark. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Skizze, die den Dichter in Büstenform auf einem Postament mit plastischen Verkörperungen seiner Werke darstellt.

Der endgültige Vertrag von 1892 beschreibt das Ideengut dieses letzten Entwurfes in Punkt zwei, nämlich eine Kolossalbüste Heines in Bronze mit nur zwei weiblichen Assistenzfiguren.

Nachdem 1893 die Platzvergabe zurückgezogen war, existierten zwei Denkmalsmodelle, eine 1889 gefertigte Loreley und das Hilfsmodell wie im Vertrag von 1892 fixiert war. Für beide Modelle hat zwar Herter eine Abschlagssumme erhalten, doch ist für ihn die Ausführung des Denkmals das einzig Wichtige. Sie läßt noch gut zwei Jahre auf sich warten, denn bis 1895 ruht die Arbeit an diesem Werk.

b) Neuer Aufstellungsort Amerika

Als Herter das Gipsmodell zur Loreley 1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2152a meldet, erscheint auch eine Abbildung in einer Zeitung, die die Deutschen in New York aufmerksam werden läßt. Diese Anregung führt zur Konstituierung einer Kommission (Park Commission), die an dem Denkmal reges Interesse zeigt. Gleichzeitig kommen aber unter den Mitgliedern Differenzen auf, da man sich hinsichtlich der Beurteilungsfähigkeit über den künstlerischen Wert unsicher fühlt. Das hat eine Anfrage des früheren Präsidenten der Park Commission, Paul Dana, vom 12. Dezember 1895 an den Oberbürgermeister Lindemann zur Folge. Ihr sinngemäßer Text: Vor etlichen Monaten wurde mir von einigen Herren der Stadt New York ein Heinedenkmal in Form eines Brunnens von Prof. Herter angeboten. Sachverständige prüften den künstlerischen Wert und fanden, daß er nicht den Anforderungen entspräche und befürworteten, das Angebot zurückzuweisen. Sie argumentierten, daß diesem Denkmalsentwurf bereits 1893 in

Düsseldorf eine Ablehnung beschieden war. Die Herren, die den Brunnen anboten, haben sich bemüht, diesen Eindruck der Denkmalskommission zu zerstreuen und angeführt, daß die Düsseldorfer Ablehnung rein politisch gewesen sei.

Paul Dana fragt dann in diesem Brief weiter, ob es richtig sei, daß in Düsseldorf überhaupt eine Prüfung des künstlerischen Wertes vorgenommen wurde, und schließlich die Ablehnung einzig und allein aus politischen Gründen erfolgt sei.

Vom 2. Januar 1896 erhält er aus Düsseldorf die Antwort, daß eine künstlerische Wertprüfung nicht vorangegangen sei, und da er weiter nichts wissen wolle, bittet Lindemann, ihn von sonstiger Darlegung frei zu lassen. ³⁰²⁾

In der Ausgabe der deutschen Zeitschrift "Moderne Kunst" vom 10. Juli 1897 erscheint ein Artikel über den Loreleyentwurf, der sich recht positiv zur Qualität aussprach. Diese Meinung hat man sich zu eigen gemacht, denn der Sekretär des "Heine-Denkmal-Committees, Dr. Ernst Richard, schreibt im April 1898 in einem Brief an Avery, Mitglied der "Municipal Art Commission", daß er eine Übersetzung des Artikels vom letzten Jahr beihefte, da dieses Journal "in general antagonistic to the school of art represented by Prof. Herter" sei. ³⁰³⁾

Der Artikel spricht nämlich von einem "highly gifted master of sculpture", davon daß "the charm of her personality", (gemeint sind die Meermaid) "so wonderfully described in the poem, has been expressed in a masterful manner by the sculptor", daß die Statuen "amongst the best products of modern sculpture" zu zählen seien, und außerdem werden sie "honor to German song abroad" bringen. ³⁰⁴⁾

Zwischen Richard und Avery findet die Abwicklung bis zur Aufstellung statt, wobei Avery die von Richard erhaltenen Informationen oder Fotos des "Loreley-Fountain" der "Municipal Art Commission" vortragen muß. Auf der Sitzung vom 10. Mai 1898 wird, nachdem die Fotos und Details erneut geprüft waren, eine Resolution verfaßt und genehmigt, die beinhaltet, daß das Projekt der "Commission for a decorative Fountain called "Heine Fountain" vorgelegt wurde, und daß der Brunnen an der Kreuzung der 161st. Straße und Mott Avenue zu plazieren sei und sich der Parkanlage unterzuordnen habe. ³⁰⁵⁾

Bezeichnend ist es, daß die Ausführung den allegorischen Ideenkanon und damit den Titel "Loreley-Fountain" statt "Heinrich Heine-Denkmal" erhalten hat. Das romantisierete Figurenprogramm gab für Amerika den Ausschlag zur Wahl, das Thema erfuhr eine gedankliche Wandlung; sicher ist es für die Deutschen in Übersee das deutsche Volkslied, die deutsche Volksdichtung, die personifiziert am Brunnen dargestellt werden, und nicht der anspruchsvoll kritisch politische Dichter und Denker Heine. Außerdem wäre zu fragen, ob sich nicht eine Imagepflege Deutschlands in Amerika dahinter verbirgt. ³⁰⁶⁾

Das Denkmal wurde nach dreijähriger Verhandlung am 8. Juli 1899 in Anwesenheit des Künstlers und seiner Frau im Bronx-Park am Harlem River zu New York enthüllt (Abb. 50).

c) Objektbeschreibung des ausgeführten Werkes

Das Monument bietet sich dem Beschauer als Verbindung zwischen Denkmal und Brunnen dar, dessen drei freischwebend angebrachten Muschelschalen sich über einem getreppten, sechs-

eckigen Sockel eröffnen, der gleichzeitig das Bassin bildet. Das Polygonal entwickelt sich aus einem Oval, indem sich bei jeweils 120⁰ rechtwinklige Bassinvorsprünge nach außen schieben. Jene rechteckigen Vorsprünge bieten zusätzlichen Raum für die drei allegorischen Assistenzfiguren, den sie zu ihrer Entfaltung benötigen. Der säulenförmige Brunnenschaft, das Postament für die titelgebende Loreley, die die Gesamtanlage als Kolossalstatue bekrönt, wird durch drei Eckvoluten in drei gewölbte Reliefelder gegliedert. An der Sockelzone, zwischen den drei weiblichen Assistenzfiguren (Nixen) sprudeln drei Delphinköpfe Wasser in die drei Muschelschalen. Diese Sockelzone wird von der Lyrik (links) und der Satire (rechts) unterfangen. Die Rückfront birgt die Personifikation des Weltschmerzes, oder auch Melancholie genannt. Die drei Muschelschalen werden von den schon genannten gewölbten Reliefs überfangen. Auf den Seiten finden wir die Themen "Der Humor" (links) und "Die Sphinx" (rechts) und Heine im Frontrelief (Abb. 51), das als einzig realistisches unter den übrigen Themen den Dichter im linken Profil in zeitgenössischem Rock mit geknüpftem Tuch unter dem Hemdkragen wiedergibt, den Brustabschluß bilden ein Palmen- und Fichtenzweig, verbunden durch ein Schleifenband.

Die alles überragende Loreley (Abb. 52), mit wallendem gekrönten Blondhaar, das sie mit einem "goldenen" Kamm durchfährt, erhebt sich in einem nicht zeitgenössischen flatternden Gewand. Sie trägt einen Halsschmuck im großen Dekolleté und ist in einen über die Hüften gezogenen am Saum kostbar bestickten Mantel gehüllt.

d) Ikonographisches Programm

In diesem Punkt soll mittels der detaillierten Beschreibung verdeutlicht werden, wie das allegorische Programm als Metapher auf Heine verweist.

Die Addition der drei weiblichen Allegorien (Lyrik, Melancholie, Satire), nackt und mit Fischschwänzen wie Nixen dargestellt, kann man allgemein auf die Dichtkunst bezogen verstehen und als Ausdruck der literarischen Form Heines, die er wechselseitig für sein kritisches Engagement verwendete, um der komplexen Realität mit ihren etablierten Tabus und Spielregeln entgegenzuwirken.

Die Lyrik (Abb. 53), die dem Dichter die Sanfteste gewesen sein dürfte, da sie ihm ermöglichte, subjektiv Erlebtes, Gefühle und Stimmungen auszudrücken, reicht ihm mit der rechten Hand huldigend eine Rose empor; sie kann ihn als einzige ansehen, da sich ihr der Meister im Relief zuwendet, und sie ihn durch intensive Körperdrehung zu erreichen sucht. Nur in dieser Figuration ist ein Bezug zwischen der in den Sockel herabgezogenen, denkmalswürdigen Person und einer seiner dichterischen Ausdrucksmöglichkeiten sichtbar gemacht. Das Haar ist mit Schilfblatt geziert, ein Tuch fällt von der linken Schulter herunter und umfaßt den linken Oberschenkel, läßt jedoch die ganze Blöße frei. Ihr zur Seite ist das Attribut der Lyrik, die Leier, gegeben. Ein schnäbelndes Taubenpaar, auch tradiertes Symbol der Lyrik, Gräser und andere Pflanzen umgeben sie, Seerosen umschlingen ihr sogar den linken Oberschenkel. Mit diesen Attributen werden Leben, Seelenleben und Weiterleben symbolisch verdeutlicht; man darf auf Hoffnung schließen, auf Hilfe rechnen.

Die rückwärtige Allegorie die "Melancholie" (Abb. 54), steht bestimmt als Personifikation für des Dichters Wesen. Sie stellt sich uns als junges, zartes Geschöpf mit langem ungeschmückten Haar dar, das sinnierend, traurig nach unten blickt, mit überkreuzten, schön ausgeschwungenen, geschuppten Fischschwänzen bildet es eine Harmonie der Traurigkeit. Weich drapiert sich ein Tuch über die Hüften, das sie mit der linken Hand hält, die rechte stützt sich auf einen Stein, der von Lotosblumen und Farnkraut umgeben ist. Ihrem Blicke folgend, findet man auf der linken Seite Disteln und einen schlangenumwundenen Schädel, Symbole des Todes.

Die Melancholiedarstellung hat eine lange Tradition. Im frühen 16. Jh. erscheint sie in der Malerei durch die Personifikation eines in hoffnungsloser Verzweiflung dargestellten Mädchens. Immer sind ihr Natursymbole beigegeben wie z. B. abgestorbene Bäume, Disteln, Farne, Schlangen, Skelette oder Totenköpfe. Von diesen Attributen finden sich einige an der Brunnenfigur, nur der stets in die Hand gestützte Kopf wurde nicht ins Hertersche Programm übernommen, was möglicherweise auch die Symmetrie gestört hätte, denn so wäre die Figur durch das gesenkte Haupt unter das Kopfniveau der anderen zwei geraten.

Für den schlangendurchzogenen Totenschädel findet sich ein Beispiel bei Rubens' "Hl. Magdalena", die später auch als Melancholiedarstellung gilt.

Heine selbst nutzt eines der Attribute in einem seiner melancholischen Gedichte, wobei er überdies noch die geliebte Frau den Schlangen zuordnet und sie so melancholisierend sieht.

"Vergiftet sind meine Lieder -
Wie könnt es anders sein?
Ich trage im Herzen viel Schlangen
Und dich, Geliebte mein."

Die Satire (Abb. 55) stellt sich uns recht bewußt, den Oberkörper in Richtung auf den Heinekopf drehend, vor. Sie erscheint weit weniger lieblich als die Lyrik und die Melancholie, besonders die prallen, ohne Schuppen, dafür mit Zacken versehenen Schwänze, wie dicke Ziernähte, deuten die Gefährlichkeit an, kommt man in ihre Nähe. Unterstrichen wird dieser aggressive Eindruck durch die Geißel, die ja als Ironie in der Satire zum Ausdruck gelangt, die Heine oft benutzen mußte, um seine Meinung und Kritik artikulieren zu können. Sie wird von ihr mit der rechten Hand umschlossen, wobei sie die andere in die Hüfte stemmt. Quer über die Brust laufen zwei Seile, die im Rücken das Netz halten, welches sich vorn unterhalb der Hüfte über den Körper spannt. Das Haar trägt sie mit Bilsenkraut verziert, Getier und Pflanzen wie der Polyp und die Teufelskralle sind weitere Attribute ihrer Bösartigkeit.

Mit der Melancholie und der Satire läßt sich der Mensch Heine ganz begreifen, beide waren ihm notwendige Eigenschaften, um überleben zu können, um sagen zu können, was ihn bewegte, so daß ihre Aufnahme ins Programm als wesentliche Idee zur Verdeutlichung der Figur Heines gesehen werden sollte.

Ob die Anordnung der Assistenzfiguren eine willkürliche war, oder vom Künstler beabsichtigt, ließ sich nicht ergründen. Doch jeder hätte damals zu akzeptieren gewußt, daß man die Traurigkeit, die Melancholie in den Rücken Heines gebracht hatte: sozusagen auf die nicht offizielle Seite für ein Publikum, welches in

einem Kaiserreich lebte, in dem alles seine Ordnung und Zufriedenheit, wenn auch eine höchst artifizielle hatte.

Während die bisher besprochenen allegorischen Figuren für die Gattungen innerhalb der Dichtkunst stehen, erfüllen die Fachreliefs eine andere Funktion. Eines bedeutet eine Themenwahl aus dem dichterischen Schaffen Heines (Sphinx), das andere "Der Humor" soll vielleicht ihn selbst portraituren, und von dem ihn umfangenden Palmen- und Fichtenzweig seines Portraitmedaillons kann man häufig in seinen Gedichten lesen, was aber auch sonst altbekanntes, kompositionelles Beiwerk des Kunsthandwerkes ist.

Vom Aufbau her ordnen sich die Schaftreliefs sehr feinsinnig den überlebensgroßen Assistenzfiguren unter und überbrücken den Raum zwischen ihnen und der hochoben thronenden, titelgebenden Loreley.

Das Sphinxrelief ³⁰⁷⁾ (Abb. 56) zeigt eine Löwin mit menschlichem Oberkörper, mit adlerähnlichen Flügeln, die in den Armen einen nackten Jüngling hält und ihm wohl den Todeskuß gibt; beide werden getragen von einem aufgeworfenen Erdstück, in dem vereinzelt Pflanzen blühen. Das vermittelt den bekannten Inhalt, daß der Jüngling das Welträtsel nicht gelöst hat, und ihm deshalb die Sphinx als Todessymbol entgegentritt. ³⁰⁸⁾ Möglicherweise beinhaltet diese Tafel den Drang Heines, das Welträtsel bis zur Selbstaufgabe lösen zu wollen.

Die letzte Sockelerzählung widmet sich dem "Humor" (Abb. 57), der als nackter Knabe mit Schellenkappe durch seine Feder den bezopften Drachen niederwirft, der ja seit altersher Sinnbild des Bösen ist, - und wenn man ihn als Vorurteil interpretiert, ³⁰⁹⁾

muß man ihn als öffentliche Meinung verstehen, die Heine mit seinem satirisch kritischen Humor zu bekämpfen suchte. Allerdings wurde im 18. Jh. aus der Schellenkappe, die humoristisch zu begreifen war, die Narrenkappe. Man kann aber nicht annehmen, daß es in der Absicht Herters lag, Heine einer negativen Kritik zu unterziehen.

Der Kreis schließt sich mit der Loreley, die in Heines Volkslied (1824) zur Zentralfigur wurde, jedoch nicht Brentanos Inhalt widerspiegelt, nämlich die Geschichte von der nur zauberhaft, schönen Fee mit ewiger Jugend und Schönheit, sondern bei ihm zwar zur schönsten Jungfrau wird, doch verschlingen die Wellen "Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan."

Herter hat seine Maid prunkvoll für das Programm geschmückt. Die Lippen sind leicht geöffnet, der Blick ist auf irgendetwas in der Tiefe gerichtet, und keineswegs auf das Kämmen konzentriert. Die Schönheit, durch reiche Zierde an Haar, Hals und Gewand läßt uns durch die naive Erzählung in lautstarkem Bewegungspathos, diese Kunstfigur als Unheilbringende emotional erkennen.

Wie bei den meisten Denkmaltypen des 19. Jhs. durfte auch hier die Inschrift nicht fehlen, doch ist sie bescheiden und zeigt dem Betrachter unter dem Heine Relief nur den Namen des Dichters: HEINRICH HEINE.

Die andere Inschrift: "TO THE MEMORY OF THEIR GREAT POET THE GERMANS IN AMERICA" ist wohl nur durch die Ortsverpflanzung des Denkmals zu verstehen.

e) Funktion des Werkes

Das Denkmal ist nicht in herkömmlicher Art. Man bedenke, daß es im 19. Jh. keineswegs selbstverständlich war, eine Frauenstatue hoch auf den Sockel zu heben. Sicher gibt es Beispiele, wie die Bavaria (1837 - 48), die Freiheitsstatue (1871 - 84) und die Germania (1871 - 83) spärlich beweisen, doch ist keine der drei von so geringem Range wie die Loreley, sie erheben den Anspruch auf Personifikation des Staats, wenn man davon absieht, daß die Germania des Niederwanddenkmals ursprünglich als Loreley konzipiert war. ³¹⁰⁾

Nach Evers wird in einem Denkmal der Zeit die Weltordnung dargestellt, und "der Gefeierte steht in der Mitte einer Welt". ³¹¹⁾ Die Statue des Denkmalwürdigen, zentral auf dem Sockel, frei und vollplastisch, wird abgesetzt von der Inschrift, die an den Sockel gehört, durch Wappen und Reliefe illustriert sein kann, wobei im Relief historische Ereignisse, Verdienste, Taten geschildert werden können. Letztere beiden Punkte finden sich bei Herter, jedoch mit einer Umorientierung: die Inschrift erzählt nichts, sie zeigt nur schlicht den Namen, und für die Reliefe wurden Legenden bemüht, die nur dem Wissenden hintergründig das berichten, was Anliegen sein sollte: den zu Ehrenden hervorheben!

f) Heine - ein Denkmal - heute?

Keineswegs dürfen wir uns stolz an die Brust schlagen und meinen, uns im 20. Jh. wäre das nicht widerfahren. Wir haben keinen Schritt vorangetan, auch auf uns passen noch heute die Sätze von Emile Zola, die er anlässlich der Platzrücknahme 1893 schrieb:

"La décision du conseil communal de Dusseldorf nous remet quelques siècles en arrière; ces messieurs doivent regretter le Moyen-âge et la torture. Prendre l'homme et prendre son bien, tel est la morale de ce fin de siècle."

Denn der erste vage Versuch ³¹²⁾, der 1906 mit einem neuen Aufruf zum fünfzigsten Todestag Heines von Max Klinger, Erich Heckel, Gerhart Hauptmann, Richard Dehmel, Max Liebermann, Hugo von Hofmannsthal und Alfred Kerr unternommen wurde, brachte wieder die altbekannten Diffamierungen des vergangenen Jahrhunderts auf den Plan.

Auch in Hamburg gab es im ersten Jahrzehnt des 20. Jhs. ein Heine-Denkmal von Hasselriis, das er 1891 für die Kaiserin Elisabeth von Österreich für Korfu gefertigt hatte. Als Kaiser Wilhelm II. 1904/06 den Besitz, das Achilleion, übernahm, ließ er das Denkmal entfernen, und für 10.000 Mark ging es an den Nachfahren des Heine-Verlegers Julius Campe in Hamburg. Er bot es der Stadt an, die es als "Bonbondevisenpoesie" ablehnte und sagte, "wenn das reiche Hamburg wirklich ein Denkmal wolle, dann habe es nicht nötig, ein "gebrauchtes" zu nehmen." ³¹³⁾ Dennoch war es bis 1913 in der Mönckebergstraße aufgestellt, danach stand es bis 1933 im "Oktogon" in Donners Park in Altona, erst 1939 setzte sich der Rechtsanwalt Dr. Engel mit den in Frankreich lebenden Campe Töchtern in Verbindung, die erreichten, daß das Denkmal in Toulon in einem öffentlichen Park bis heute verbleiben konnte.

Später sollte es dann wirklich ein Heine-Denkmal in Frankfurt geben, das am 13. 12. 1913 als eine Stiftung von Freunden und Verehrern zum 114. Geburtstag in der Friedberger Anlage Aufstellung fand. Es stand unter dem Motto 'Schreitender und Ru-

hende' und zeigt "eine weitausschreitende, im Schritt dahinschwebende Jünglingsgestalt über einem sich träumend emporrichtenden Mädchen." 314)

Aber weit kam Heine nicht - schon 1926 formulierten die Nazis ihre Einstellung zu ihm: "Heine-Bückeburger war einer der größten jüdischen Schweinekerle des vergangenen Jahrhunderts --- Die Gräber der deutschen Helden des Weltkrieges verkommen und werden vergessen, und für die Judensau auf dem Montmartre wirft man das Geld der deutschen Steuerzahler zum Fenster hinaus." 315)

Auch die Frankfurter Gruppe wurde 1933 vom Sockel gestürzt, und das Heine-Relief zerstört. Nach dem 2. Weltkrieg wurde die Gruppe von der Gießerei Noack/Berlin restauriert und unter dem Titel "Frühlingslied" (1949) im Stadelgarten wieder aufgestellt.

Im Herbst 1931 gab es erneut einen Ausschuß in Düsseldorf für einen Heine-Wettbewerb, der vom nationalsozialistischen "Kampfbund für deutsche Kultur" heftig attackiert wurde. Der Präsident des Hessenlandtages (Prof. Werner) ließ sich zu folgenden Worten hinreißen: "In diesem Deutschland wagt man es, Heine ein Denkmal zu setzen! Aber, ihr Novemberlinge, die Stunde wird kommen, wo dieses Denkmal, sei es in Frankfurt oder Düsseldorf, versenkt wird, wo der Rhein am tiefsten ist." 316)

Mit Hitlers Sieg siegte auch der Kampfbund; in Hamburg entfernte man ein anderes Heine-Denkmal aus dem Stadtpark, das Hugo Lederer 1926 als kleine Bronzefigur gearbeitet hatte, die dann im 3. Reich eingeschmolzen wurde. "Eine Miniatur-Kopie befindet sich im Europa-Kolleg in Othmarschen." 317)

Und selbst die Nazis verzichteten nicht auf das Loreleylied, allerdings mit dem Hinweis: Dichter unbekannt!

Wenn wir abschließend bedenken, welche Entrüstungstürme losbrachen, als 1972 die Düsseldorfer Universität seinen Namen erhalten sollte, die ihn ja als Institution durch die Namensübernahme nur als Sohn der Stadt hervorgehoben und nicht mit dem großen Anspruch eines Denkmals belegt hätte, darf man nur klar mitvollziehen: Der Kampf ist weder ausgetragen, noch gewonnen!

DER SELTENE FANG

Einleitung

Das Besondere an dieser reizvollen Gruppe ist das Motiv. In seiner Irrealität, durch seinen neckischen und amüsierenden Inhalt, wird es neben der Walpurgisnacht (Abb. 161), wo Herter eine junge Hexe über einen Schornstein schweben läßt und das Unernst durch eine Eule unterstreicht, zum zweiten Vertreter dieser Gattung. Beide Plastiken sind mit Leichtigkeit und einem Lächeln in Szene gebracht. In einer dritten, "In Meerestiefen" (Abb. 73), konzipierte er Mutter und Kind ebenfalls als Fabelwesen, nämlich als Meernixen. Zwar tendiert die Gruppe vom Sujet her durchaus zum "Seltenen Fang", hat jedoch ein gefährvolles und stark dramatisches Moment zur Aussage, und läßt sich keineswegs dieser heiteren Stimmung zuordnen.

I Topographie

Als man früh im 19. Jh. (1817/18) der Idee nahe trat, in der Tempelhofer Vorstadt auf dem "Templower Berg" ein Erinnerungsmal für die Freiheitskriege zu errichten, war sicher schon der Typus "Nationaldenkmal" intendiert. Im Verlauf des Jahrhunderts jedoch, als Berlin sich kraftvoll ausdehnte, und man dieses Gebiet baulich und auch den Bedürfnissen seiner Bürger integrierte, vollzog sich eine Umwertung bezüglich der ursprünglichen Idee.

Schinkel entwarf für das Terrain vor den Toren Berlins an der Heerstraße nach Großbeeren, wo zum erstenmal französische Soldaten von den preußischen 1813 unter Bülow geschlagen worden waren, eine obeliskartige Säule und sprach sich in jener Zeit

gegen eine gotische Form aus, die ihm "wegen der bildenden Kunst, die daran angebracht werden müßte", ³¹⁸⁾ nicht zweckmäßig erschien. Daß es dann ein gotisches Hochkreuz wurde, Schinkel nannte es ein "turmartiges Gebäude" ³¹⁹⁾, das seine Details vom Kölner Dom bezog, entsprach ganz der Vorstellung des Auftraggebers. Gotik verstand man zu dieser Zeit als einen Ausdruck deutscher Denkungsart, deutschen Geistes, man bezeichnete sie als "Altdeutsch". Durch die gegenwärtige Darstellung sollte nicht nur Vergangenenem gehuldigt werden, sondern deutsches Wesen auch für die Zukunft Aussagekraft erlangen. Das Denkmal gilt keiner Person, sondern einem historischen Ereignis, genauer: Einer Folge von Schlachten. ³²⁰⁾

Im 19. Jh. gehörte zum Denkmal: Erinnerung, Appell, Argumentation. Das Thema erinnert an einen historischen Tatbestand oder eine Person, der Appell an die Gegenwart ist wesentliches Anliegen und gelangt durch die Mittel der Kunst zur Argumentation.

Mit dem Wachstum Berlins reicht die Rundumbebauung gegen 1860 an den Kreuzberg heran, und man erwägt, eine Grünanlage zu gestalten. Zunächst etabliert sich im Südosten des Denkmals die Actien-Brauerei Gebr. Gerike mit dem großen Vergnügungspark "Tivoli", der als Garten-Partie angelegt ist. Schon hier zeigt sich, daß man der Aussage des Nationaldenkmals nicht mehr die ursprüngliche Bedeutung beimaß; die Umfunktionierung von der heroischen Gedenkstätte für die Freiheitskriege zu einer alltäglichen Anlage, wurde vollzogen. Mit der volkstümlichen Erschließung des Kreuzberges entsteht dann ganz folgerichtig zwischen 1888 und 1894 der von Hermann Mächtig entworfene landschaftsgärtnerische Viktoria-Park, der auf Beschluß der städtischen Behörden zu Ehren der Kronprinzessin Victoria, der späteren Kaiserin Friedrich, so genannt wurde.

Da das Gelände nach Norden zur Kreuzberg- und Großbeerensstraße steil abfällt, sie liegen 30 m tiefer, ergab sich aus den örtlichen Gegebenheiten ein gebirgsartiger Bergpark mit naturhaft gebildetem Wasserfall, einer Kaskade, und einem als Wolfsschlucht bezeichneten Talkessel. Und in dieses Ambiente paßt dann auch kurz vor 1900 die neckische Gruppe "Der seltene Fang".

In dieser Zeit sind auch die sechs Hermen in Marmor für die Dichter der Freiheitskriege in der Anlage aufgestellt worden, von denen heute nur noch die Büsten von Friedrich Rückert (Ferdinand Lepcke), Heinrich von Kleist (Karl Pracht) und Ludwig Uhland (Max Kruse) erhalten sind. Die anderen, Theodor Körner (Ernst Wenck), Max von Schenkendorf (Alfred Reichel) und Ernst Moritz Arndt (Hans Latt), gingen verloren.

Der Charakter des Volksparks hat sich bis heute erhalten, die Gedenkstätte der Befreiungskriege als Nationaldenkmal, die sich oberhalb der Kaskade erhebt, ist völlig integriert worden, hat aber durch die neue Umgebung seine ursprüngliche Vorherrschaft zu Gunsten der Erholung verloren, "die Intention des Denkmals" wird "nicht mehr verstanden und sozusagen auf ein pittoreskes Erscheinungsbild reduziert ---." 321)

II Objekt

a) Geschichte

Das 19. Jh., das Dichter, Philosophen, Musiker, Erfinder, Künstler denkmalswürdig machte, hatte das Außerordentliche verlassen. Es war möglich geworden, die plastische Kunst auch zu entpolitisieren, alles konnte künstlerisch verarbeitet werden, das Genre, die Allegorie erhielten einen Stellenwert in der Plastik. Herter verstieg sich mit dem "Seltenen Fang" ins Neckische, Spielerische, Spontane, Originelle, und wenn man es ganz weit definieren will, sogar bis zum l'art pour l'art, was hier aber nicht mit der Bedeutung von etwas Großartigem verstanden werden darf, sondern in der simplen freien Übersetzung von "Kunst für die Kunst", mit dem Hintergrund "eines sich selbst genügenden Daseins". ³²²⁾

Vom Ende des 19. Jhs. wird gesagt, es käme ihm "viel weniger auf die Wahl des Themas als auf die künstlerische Ausführung an. Nicht der Gegenstand, sondern die Form, nicht das Was, sondern das Wie bewegt die Geister." ³²³⁾ Diese Aussage läßt sich auf Herters humorvolle Arbeit, die auch eine sehr eigene Idee aufweist, durchaus übertragen.

Ein Fischer und eine Nixe präsentieren sich in ihrer Irrealität als lebensgroßes Werk, sie bieten ihrem Betrachter einen ästhetischen Genuß und ein Amusement zu höchster Entspannung und Freude. In ihrem Zusammenspiel von Kunst mit Leben, von Natur mit Leben ist diese symbolisch gedachte Plastik wie ganz zufällig in den adäquaten Verbund mit dem Wasserfall gesetzt worden, den man mit großem technischen Aufwand unterhalb des Nationaldenkmals angelegt hatte. Er ergießt sich in einen Teich,

an dessen Oval die Plastik rechts seitlich ihren Aufstellungsort fand. Und eben dieser Wasserfall, der ja auf dem Hügel gar nicht hätte entspringen können, und somit eine gewisse Künstlichkeit in die Umgebung bringt, die aber alles in allem durchaus gefällig eingeht, stellt darum eine feste Beziehung zwischen Werk und Ambiente in positivster Weise her. Keinen besseren Platz hätte der Künstler erdenken können, denn Herter hatte 1890 das Modell völlig frei geschaffen, und wie es am Werk abzulesen ist, mit sehr viel Lust, Liebe und Laune zu einer Kombination zwischen einer absolut realen Person und einem Fabelwesen, was man in der Konzeption auch richtig verstand.

Daß das Werk eine Verwendung an so passender Stelle fand, ist sicher nicht ganz ohne Zutun Kaiser Wilhelms II. geschehen, der das Modell bei einem Atelierbesuch sah. Er bat, Herter möge mitteilen, wenn die Ausführung fertig sei. Wann sie dann im Viktoria-Park zur Aufstellung gelangte, ist leider nicht dokumentiert, aber 1896 ist der Kauf literarisch bereits belegt: "Für den Victoriapark ist eine Fischerfigur von Herter (für einen Brunnen) erworben worden ---." ³²⁴⁾ Eine Stelle in den Parkakten belegt, daß man 1892 noch nicht an die figürliche Ausschmückung des Parkes dachte, ³²⁵⁾ und weiter wird berichtet, daß Friedrich Drakes überlebensgroße Winzerin aus weißem Marmor von seinem Schwiegersohn für 9000 Mark angeboten werde, man aber an der Offerte nicht interessiert sei, da man die Ausschmückung noch nicht projektiert habe. Bei Friedrich Drakes "Winzerin" wird es sich um jene gehandelt haben, die früher im Tiergarten stand und heute den Bundesplatz ziert.

Herter hatte schon 1891 die Gruppe in zwei Materialien (Marmor und Bronze) übertragen, wovon eine im selben Jahr auf die Internationale Kunstausstellung Berlin gelangte. Die Bronze ist

dann wieder 1892, die Marmorversion 1894 im Glaspalast München zu sehen. Den bronzenen "Seltenen Fang" hat es mehrmals gegeben, und er erscheint 1910 wieder im Glaspalast und 1929 noch einmal im Verein Berliner Künstler. Die Marmorausführung stellte sich Herter in den Gartenhof seines Hauses in der Uhlandstraße, von wo sie 1913 in die Münchnerstraße wechselte, 1920/21 soll sie von Frau Elise Herter verkauft worden sein.

Als offenbar nette, humorige Darstellung hat Herter diese Gruppe wohl auch für das Wohnzimmer gedacht, denn bei Gladenbeck gab es noch drei verschieden große Repliken³²⁶⁾, die in wenigen Details von der Originalausführung abwichen.

b) Objektbeschreibung

Herters Gruppe hat ihren Aufstellungsplatz am Ufer gefunden, dort wo die Wellen sanft ausschwingen. Der Fischer (Abb. 59) steht mit weitausgestellten Beinen fest auf. Der Körper ist muskulös und kräftig durchgeformt, der Kopf ist mit wilden Locken, die bis in die Stirn fallen, geschmückt, ein langer, welliger Backenbart mit einem Schnauzbart unterfangen die ausdrucksstarke Physiognomie eines Mannes in mittleren Jahren (Abb. 60). Die vollen Augenbrauen sind ganz nach oben gezogen, was zu einer intensiven Konturierung der Stirnfalten führt. Die lustigen, sympathischen Augen blicken erstaunt und schmunzelnd auf den seltenen Fang; um ihn auch sicher zu halten, ist der Oberkörper nach links rückwärts geneigt, während der Kopf als Kontrapunkt gegen die rechte hochgezogene Schulter strebt. Das linke zurückgestellte Bein, das auf dem Netz steht, beugt sich im Knie etwas vor und ermöglicht mit dem weit vorangestellten rechten Bein die S-Drehung der Figur. Beide Arme zeigen in ihrer Anspan-

nung der Anwinkelung die kräftigen Oberarmmuskeln und halten das schwere Netz, in dem sich eine Nixe verfangen hat. Der Unterkörper hängt noch im Fischernetz, während sie sich von der Hüfte an nach oben bereits befreit hat. In dem zwischen den Beinen des Fischers herunterfallenden Netz hängen Blattwerk und ein Meeresfabelwesen, eine Mischung aus einem Nautilus und einem Cephalopoden, der Stacheln auf dem Körper trägt und einen in künstlerischer Freiheit gestalteten Kopf hat. Der stark gedrehte Körper der Nixe ruht mit der Taille auf dem rechten Oberschenkel des Fischers, die Nixenbeine laufen über seine linke Hüfte weiter nach hinten, wo zwei kleinschuppige Fischschwänze wild bewegt ausschwingen. Der ausgestreckte linke Arm der Meermaid krallt sich ins Netz, der rechte ist mit Anstrengung angewinkelt, die Hand umfaßt das Schienbein, so als wollte sie sich in einem Schwung von dem Fischer lösen. Den Kopf hat sie mit ängstlichen Augen und offenem Mund etwas verzweifelt und erschrocken zugleich in Anspannung zum Fischer nach oben gewendet (Abb. 61). Das lange im Nacken zusammengebundene Haar wird von einem Schilfkranz umschlossen, der von einer Rose zusammengehalten ist. Das fallende Haarende wird zusätzlich mit einer Kette verziert.

Kleine Abweichungen gab Herter in die verkleinerten Repliken (Abb. 62), z. B. läuft das Netz nicht unter dem linken Fuß des Fischers bis zum Plinthenrand aus, sondern endet am Innenfuß. Die Nixe trägt hier einen Armschmuck aus Perlen am linken Handgelenk, und als größte Änderung erscheinen die Gesichtsausdrücke der beiden handelnden Figuren. Der Fischer hat ein etwas süffisanteres Gesicht, und die Nixe sieht weniger erstaunt und ablehnend aus, sie lächelt sogar.

Als kompositionelles Vorbild zu dieser Konzeption ist Reinhold Begas' "Raub der Sabinerin" (1876) zu sehen, die wiederum von Berninis "Proserpinagruppe" inspiriert ist, nur daß bei Herter eine reale Person mit einer irrationalen verbunden wurde - bei Begas sind es zwei mythologische Wesen (Abb. 63).

Stand- und Spielbein der männlichen Figuren in beiden Plastiken sind identisch, nur die Oberkörperdrehung des Römers geht zur rechten Seite. Die kräftigen Arme des Mannes umfassen die Sabinerin in der Taille, und lassen auch sie sich spiegelbildlich zur anderen Seite werfen. Sie will dem Römer mit der rechten Hand an den Hals, was er durch das starke Neigen des Kopfes zu verhindern weiß. Die Sabinerin liegt mit größerer Anspannung auf den Hüften der männlichen Figur, sie hat ihm den Kopf nicht zugewendet, sondern im Kampf nach hinten geworfen. Überhaupt herrscht in der Begas Gruppe das Element des Kampfes intensiver als bei Herter, auch wird die Sabinerin geschleppt, nicht getragen, wohingegen sich die Nixe in der Schwebelage befindet und wohl nur herangezogen werden soll. Auch ihre Abstützung erscheint mehr lagebedingt, als daß man darin eine so kämpferische Pose erkennen könnte wie bei Begas, wo sich alles zum Widerstand spannt. Herters Nixe ist eher einer klagenden Beute vergleichbar, der Fischer ist kein Sieger, sondern ein Frager, der nicht so recht weiß, was er mit dem Fang machen soll. Beide Gruppen sind in einer Momentaufnahme erfaßt, sie zeigen eine Augenblicksaktion, eine Aktivität, und die Frauenkörper geben eine Kontrastwirkung wieder. Die Anordnung der Körper ist gekreuzt, bei Herter in der Form des Andreaskreuzes, bei Begas in lateinischer Art, und trotz ihrer aufregenden Bewegung sind die Paare von einer absoluten Geschlossenheit.

Ein der Begasgruppe verwandtes Thema nimmt 1886 Joseph Uphues auf, er nennt es "Sabiner verteidigt seine Schwester" (Abb. 64), eine bewegte Komposition zweier Figuren. Der Sabiner steht im Sprung gegen den Feind, das linke Bein weit abgespreizt, das rechte federnd eingebeugt, schwingt er das Schwert in der Rechten nach hinten oben kraftvoll aus, um im nächsten Moment dem Angreifer einen tödlichen Schlag zu versetzen. Der linke Arm ist stark abwehrend angewinkelt, der Verteidiger ist voller Anspannung, so daß das Muskelspiel überall hervortritt. Sein Blick und die geballte linke Faust gehen nach links, von wo der Gegner kommt. Zwischen des Sabiners Füßen kniet leiderfüllt die Schwester, die ihre ausgebreiteten Arme über die Oberschenkel des Bruders gelegt hat, so als sei sie bei seinem Auschreiten an ihm heruntergeglitten. Der Oberkörper fällt gebeugt nach rückwärts, und der Kopf mit dem lang flatternden Haar unterstreicht diese Aktion. Ein Sujetunterschied besteht darin, daß in dieser Gruppe die Figuren nicht miteinander kämpfen und auch nicht voneinander wegstreben, sondern sie gehören zusammen und bilden eine Einheit.

Eine differente Komposition, die das Thema ganz anders begreift, sei zu den beiden Vorläufern noch angemerkt. Adolf Brütt arbeitete 1887 das Figurenpaar "Gerettet" (Abb. 65), das im Gegensatz zu allen drei Gruppen sich nur mit zwei realen Menschen der Zeit beschäftigt. Auch sind die Dargestellten nicht antikisch nackt, mit Helm oder barhäuptig und nur mit einer Draperie, die auch ein Netz sein kann, wiedergegeben, sondern sie tragen ein Kostüm der Zeit. Brütt zeigt ein Genre, eine Alltagsszene in einer äußerst ansprechenden Menschlichkeit. Hier hat ein Fischer ein junges Mädchen vor dem Tode des Ertrinkens errettet. Er kommt gerade aus dem Wasser, trägt die Fischerskleidung, Südweste, Hemd mit aufgekrempelten Ärmeln,

weite dreiviertellange Hosen und hohe Stiefel. Das zerfurchte Gesicht des Mannes ist von einer Bartkrause umzogen. Seine beiden Arme greifen kräftig zu, der rechte umfaßt den Oberkörper der Beinahe-Ertrunkenen, der linke hält das rechte Bein des Mädchens oberhalb der Kniebeuge. Sie liegt, oder hängt, noch nicht wieder zu sich gekommen, in den muskelstarken Armen des Fischers, der ihr Gewicht mit der linken Hüfte unterstützend abfängt. Sie befindet sich in einer labilen Lage und scheint herunterzugleiten, was ihr linkes herabhängendes Bein unterstreicht. Der Oberkörper fällt mit dem Kopf nach hinten, das lange, nasse Haar des Mädchens schwingt nicht aus, sondern ist zwischen ihrem Körper und dem Arm des Retters eingeklemmt und zeichnet einen Bogen. An der rechten Schulter ist das moderne, sommerliche Kleid ohne Ärmel aufgerissen und hängt herunter wie auch der Arm an dieser Seite. Ihr Gesichtsausdruck ist ganz ruhig, sanft; Mund und Augen sind geschlossen und lassen nichts Qualvolles in der sehr jungen Physiognomie erkennen.

c) Differente Bildinhalte

Begas zeigt in seiner Sabiner-Gruppe die Absicht des Raubes, die aggressiv komponiert wurde, sogar eine gewisse Brutalität in sich birgt und in ihrer Kampfesgebärde äußerst pikant in Szene gesetzt ist. Während sich hier die Sabinerin dem Römer, dem starken Mann in Schrecken widersetzt, wird bei Uphues die Not in eine Zusammengehörigkeit umgesetzt. Die beiden drohende Gefahr führt bei ihm zu einem Miteinander, die handelnden Personen sind aufeinander bezogen.

Beide Gruppen drücken den körperlichen Kampf aus, der Römer bändigt eine sich in Todesangst wehrende Frau, während Uphues die Frau ohnmächtig werden läßt, der Mann jedoch für den Betrachter den zu erahnenden gefährlichen Feind erwartet. Uphues hat hier das aggressive Begas-Sujet ins Moralische transponiert und der Darstellung einen sittlichen Anspruch unterlegt. Gemeinsam ist der Begas- und Uphuesgruppe der mythologische Vorwurf. Herter wandelt das Thema vom Heroischen zum Märchenhaften. Bei Brütt dagegen ist das Geschehen der Gegenwart entnommen und zum monumentalen Genre aktualisiert. Wenn auch von einer heldenhaften Schilderung bewußt Abstand genommen wird, so muß die moralische Bedeutung dieser letztlich alltäglichen Begebenheit durchaus ebenbürtig neben den Bildinhalt der Uphuesgruppe gesetzt werden. Beide Werke erzählen, daß ein Mann es wagt, sein eigenes Leben selbstlos für einen anderen schwächeren Menschen einzusetzen. Bei Brütt kann man mit Recht sagen, daß sich dieser Einsatz auf einer ethisch, absolut höheren Ebene abspielt, denn während der Uphues-Titel aussagt, daß hier der Bruder für die Schwester eintritt, also eine enge familiäre Bindung vorliegt, ist bei Brütt nur die Menschlichkeit allein Motivation.

Ganz anders liegt die Thematik bei Begas und Herter, und eben gerade diese Thematik läßt vermuten, daß hier eine gewisse Beeinflussung Herters durch ein anderes Werk vorlag. Beiden ist also der Inhalt gemeinsam, daß ein Mann eine Frau in seine Gewalt bringt. Während Begas das auf brutalste Weise geschehen läßt, sorgt bei Herter ein launiger Zufall für die unerwartete Beute. Bei Begas wehrt sich die Frau in Todesangst wie rasend gegen den Römer, bei Herter sehen sich beide Figuren an, ja die Gefangene stützt sich sogar mit der Rechten auf das Schienbein des Mannes, um ihn besser wahrnehmen zu können.

Sitzt ihr auch ein Schrecken im Gesicht, so kann sie doch eine gewisse, echt weibliche Neugierde nicht verbergen und erblickt das Antlitz eines starken Mannes, der aber alles andere als Böses im Schilde führt.

Bei Herter erfährt eben die Idee des polaren Mann-Frau-Verhältnisses im Gegensatz zu Begas eine absolute Umdeutung. Zufall und Leben, Natur und Kunst fließen spielerisch ineinander, erzeugen eine erstaunliche Harmonie, die sogleich auf den Betrachter überspringt, und der sich daher gern mit einer der beiden Figuren oder gar mit der Gesamtsituation der emotionalen Bildinhalte identifizieren möchte.

"Form und Inhalt speisen sich aus Kontrasten; ein witziger Einfall, Überraschungseffekte werden mit dem Anspruch auf Dauer vorgetragen." ³²⁷⁾

ALFRED KRUPP - EIN ERFINDER

Einleitung

Will man die Erstellung des Kruppendenkmal für die Technische Hochschule Berlin behandeln, kann dies nicht isoliert vom Siemensdenkmal (Wandschneider) geschehen, das schließlich der TH gestiftet wurde, nachdem zuvor zwei andere Aufstellungs-orte verworfen wurden. Gerade die Entscheidung für Siemens ist als Denkanstoß für die Krupffigur zu betrachten, die ohne das Vorhaben eines Siemensstandbildes nicht in dem Zusammenhang mit der TH zur Darstellung gelangt wäre.

Die schnelle Entwicklung auf dem Gebiet der stahlverarbeitenden Industrie zeichnete sich ab, neben der Chemie in den Laboren wurde in industriellen Einrichtungen, wie z. B. der Bessemer Birne (1856) der Stahl produziert. Welch Gegensatz zu Siemens, dessen Werk in der Hauptsache mathematische Physik war, und der dem Bürgertum vielmehr verhaftet war, als der Mann von der Ruhr. Ohne die beiden ist jedoch der industrielle Aufschwung Deutschlands nicht denkbar, was mit Sicherheit auch den Stiftern beider Denkmäler, die ja aus verschiedenen Lagern kamen, absolut klar war. Die sie einende Idee, die Fortschritt hieß, hat sie zu dieser künstlerischen Gesamtkonzeption inspiriert.

I Ursache

a) Urheber

Die Vorgeschichte des Kruppdenkmals beginnt mit dem Jahre 1893, in welchem der Verein deutscher Ingenieure seine Vereinsgenossen dazu aufruft, dem verstorbenen Ehrenmitglied, "dem grossen deutschen Ingenieur" ³²⁸⁾, Werner von Siemens, ein Denkmal zu errichten, als "ein dauerndes Zeichen" ihrer "Bewunderung" und ihres "Dankes" ³²⁹⁾. Jeder Deutsche Ingenieur wird aufgefordert, es als seine Ehrenpflicht zu erachten, sich an der Finanzierung zu beteiligen, denn der gesamte Ingenieursstand verdanke Werner von Siemens die Erfolge und nicht zuletzt die Förderung des Standes durch ihn. Die Mittel sollen nur durch eine Sammlung von den Vereinsmitgliedern erbracht werden, damit zum einen jeder das uneingeschränkte Gefühl habe, unmittelbar der Denkmalerstellung verbunden zu sein, außerdem erhofft der Verein zum anderen, dadurch eine größere Summe ausgeben zu können, als es die Vereinskasse je ermöglicht hätte. Über die Ausführung und den Aufstellungsort wird im Aufruf noch nichts Konkretes gesagt. ³³⁰⁾ Erst im Juli 1894 berichtet der Verein ³³¹⁾ wieder über die finanzielle Seite der Denkmalsangelegenheit, und zwar teilt er mit, daß bisher nur 22.000 M. eingegangen seien. Da aber noch nicht alle Bezirksvereine ihre Sammlungen abgeschlossen haben, rechnete man mit einer Gesamtsumme von etwa 30.000 M., zunächst ein verhältnismäßig geringer Betrag, bedenkt man, daß nach ersten Erkundigungen 45.000 M. bis 50.000 M. für das Denkmal erforderlich werden sollten. Man beschließt daher ab 1895 jährlich aus dem Haushaltsplan 3000 M beizusteuern, bis die Höhe dieser Summe erreicht ist. Außerdem wird hier über den in Aussicht genommenen Platz eine erste Aussage gemacht. Er heißt im Be-

richt: "Der Vorstand hofft, für das Denkmal in Berlin den Platz zu erlangen, wo sich Lindenstraße und Markgrafenstraße treffen, unweit des Geschäftsgebäudes der Firma Siemens und Halske" ³³²⁾. Der intensive Bezug zum Firmenhaus legt die Vermutung nahe, daß das Siemensdenkmal als eine Laudatio für die Firma Siemens und Halske angesehen werden sollte, und Siemens eine Unternehmerdarstellung geworden wäre. Die Würdigung Siemens findet auf einer völlig anderen, höheren Ebene statt, wenn er später im engen Kontext mit Krupp vor der TH zu sehen sein wird.

Aber im August 1895 verhandelt der Vorstandsrat des Vereins deutscher Ingenieure (VDI) in Aachen über die "Wahl eines anderen Aufstellungsortes für das Siemens-Denkmal" ³³³⁾. Jetzt wird von dem ursprünglichen Aufstellungsplatz Abstand genommen. Diese Änderung resultiert daraus, "dass nach dem inzwischen erfolgten Tode von Helmholtz auch die Errichtung eines Helmholtz-Denkmal geplant wird. Siemens und Helmholtz haben in inniger Beziehung in ihrem Leben und Wirken gestanden und es sei seitens der Familie Siemens der Wunsch geäußert worden, man möge darauf hinwirken, dass diese Beziehungen auch in der Denkmalsfrage Berücksichtigung finden." ³³⁴⁾

Nicht uninteressant erscheint mir die Verbindung von Helmholtz über Krupp zu Herter, denn 1895 ³³⁵⁾ gab es einen ersten Wettbewerb zum Helmholtzdenkmal, der schließlich 1897 in einer zweiten noch enger begrenzten Konkurrenz von Herter gewonnen wurde. ³³⁶⁾

Für Siemens wird nun zum erstenmal ein Platz vor der TH ins Auge gefaßt, und als zweiter einer vor der Physikalischen-technischen Reichsanstalt. Vier Monate später, im Januar 1896,

wird auf der Vorstandssitzung des VDI berichtet, daß die TH Charlottenburg den erbetenen Platz zur Verfügung stellt.³³⁷⁾ Ab Mai gibt es den ersten Anstoß zum Krupp-Denkmal,³³⁸⁾ was aus dem Protokoll einer Rücksprache hervorgeht, die der Vereinsdirektor des VDI im Unterrichtsministerium im Juni hatte. Es wird nämlich berichtet, "dass die örtlichen Verhältnisse vor dem Gebäude der Technischen Hochschule in Charlottenburg die Errichtung nur eines Denkmals nicht thunlich erscheinen ließen. Es sei geradezu geboten, deren zwei dort zu errichten."³³⁹⁾

Diese Angelegenheit wird in einer Versammlung des VDI vorge-
tragen, wo sich niemand gegen dieses Vorhaben stellt, sondern
bei allen eine freundliche Aufnahme findet. Der Vereinsdirektor
wird beauftragt, den Verein Deutscher Eisenhüttenleute (VDEh)
und die Nordwestliche Gruppe des Vereins deutscher Eisen- und
Stahlindustrieller zu befragen, ob sie bereit wären, die Kosten
für die Erstellung eines Kruppdenkmals zu übernehmen.³⁴⁰⁾

Im Vorstand des VDI herrscht die Vorstellung, falls sich die
Eisenhüttenleute positiv zu diesem Projekt äußerten, die Aus-
führung beider Denkmäler in einem gemeinsamen Ausschuß zu
überwachen, in den beide Vereine je drei Vertreter entsenden
sollten, die TH jedoch nur einen. Als möglicher Einweihungs-
termin wird das Jahr 1899 vorgesehen.³⁴¹⁾

b) Auftraggeber

Die zuvor dargestellte Entwicklung läßt die Interpretation zu,
daß der VDI sozusagen über die Absicht der Errichtung seines
Siemens-Denkmals zum eigentlichen Urheber für Krupp wird,
wenn auch offenbar die Idee zum Krupp-Denkmal im Unterrichts-

ministerium geboren wurde. Eben weil der VDI sich entschlossen hatte, die TH als Aufstellungsort zu wählen, ist gerade hierdurch der Gedanke an ein Gegenstück, um das Ganze gewichtiger zu machen, induziert worden. Der VDI übernimmt jetzt die Rolle des Übermittlers und bleibt so ganz fest mit der Erstellung des Krupp verbunden.

Nachdem zwei Urheber benannt wurden, ist nun aber der Auftraggeber ersichtlich, es sind dies der VDEh und die Nordwestliche Gruppe des Vereins deutscher Eisen- und Stahlindustrieller, die die Mittel zum Denkmal bereitstellen. Von nun an wird diese Denkmalsangelegenheit in den Vereinen vorgetragen und beraten. So lesen wir im Sitzungsprotokoll des VDEh vom 27. März 1896, daß "eine Beteiligung des Vereins in Aussicht genommen" wird. ³⁴²⁾ Auf der Vorstandssitzung vom 28. Mai 1896 der Nordwestlichen Gruppe des Vereins deutscher Eisen- und Stahlindustrieller wird im Protokoll unter Punkt 1 der Tagesordnung vom Geschäftsführer berichtet, daß ein Schreiben des Hauptvereins an die Gruppen, "betreffend die Errichtung eines Denkmals für Alfred Krupp vor der Charlottenburger Hochschule" ³⁴³⁾ zugegangen sei. In einem Rundschreiben teilt die Nordwestliche Gruppe den übrigen Gruppen ihren Beschluß bezüglich des Denkmals wie folgt mit: "Es sollen die einzelnen Gruppen des Vereins befragt werden, ob sie gewillt seien, sich an der Bestreitung der Kosten für das vor der Hochschule in Charlottenburg, als Gegenstück zu dem Denkmal für Werner Siemens, zu errichtende Denkmal für Alfred Krupp bis zum Maximalbetrage von 50.000 M. zu beteiligen. Die Beteiligung soll erfolgen pro rata der von den Gruppen an den Hauptverein zu leistenden Jahresbeträge, so daß mit anderen Worten die vorgenannte Summe pro rata der Jahresbeiträge für die einzelnen Gruppen umgelegt wird. Der auf die Gruppen entfallene Betrag würde in 2 bis 3 Jahresraten zur Erhebung gelangen." ³⁴⁴⁾

Selbst im VDI, der ja für Siemens verantwortlich zeichnet, wird die gemeinsame Sache noch einmal vorgetragen, weil es offenbar Unstimmigkeiten gegeben zu haben scheint, denn über die 37. Hauptversammlung in Stuttgart ist folgender Wortlaut zu lesen: "die Versammlung billigt sodann nach einigem Widerspruch das vorgeschlagene gemeinsame Vorgehen mit dem "Verein deutscher Eisenhüttenleute", um vor der technischen Hochschule in Charlottenburg die Aufstellung von Denkmälern für W. Siemens und Alfred Krupp auszuführen." ³⁴⁵⁾ Erstaunt ist man hier, von einem Widerspruch zu hören, er könnte eigentlich nur in der durch den neuen Aufstellungsort entstandenen Mehrkostenfrage gelegen haben, welches, als zum erstenmal die TH vorgeschlagen wurde, das Gegenargument war. Man glaubte nämlich beim VDI, daß mit dem veränderten Ort das Standbild wesentlich aufwendiger werden müßte, und somit die Kosten in die Höhe gehen würden. Jedenfalls ist kein anderer triftiger Grund, der einen Widerspruch rechtfertigte, ersichtlich geworden.

Auf der Sitzung vom 31. Juli bestätigt der VDEh seine im März in Aussicht genommene Beteiligung. ³⁴⁶⁾ Die Nordwestliche Gruppe des VDE- Stahlindustrieller beschließt am 31. Oktober, daß sie der Generalversammlung der Gruppe eine Vorlage in der Charlottenburger Angelegenheit machen werde ³⁴⁷⁾ und wählt Mitglieder in den Ausschuß für das Krupp-Denkmal. ³⁴⁸⁾ Der VDEh wählt am 7. November in Düsseldorf ebenfalls Vertreter und Stellvertreter für die Denkmalkommission. ³⁴⁹⁾

Anfang 1897 wird dann ein Wettbewerb zum Kruppstandbild ausgeschrieben, und zwar haben sich der VDI, der VDEh und die Nordwestliche Gruppe der Eisen- und Stahlindustrieller in einem Ausschuß konstituiert und gemeinsam eine Ordnung zur Ausführung und den "Modus des Preisausschreibens" ³⁵⁰⁾ festgelegt.

Man bedenke, seit 1893 besteht die Absicht, ein Siemens-Denkmal zu errichten, seit 1896 die Intention eines Pendants dazu, und erst 1897 klärt sich die Frage, in welcher Art und Weise beides in die Tat umgesetzt werden solle.

c) Adressat und Aufstellungsort

Man muß nach dem Grund des Denkmals fragen, woran es mahnen, erinnern will, was sein Appell und wie seine Argumentation ist. Ein Denkmal soll ein Erinnerungsmal sein, ein Zeichen des Gedenkens - sei's eine Person, sei's ein Ereignis - eine Information für die Nachwelt, denn viele Denkmäler entstehen erst nach dem Tode des Denkmalwürdigen wie auch für Krupp und Siemens. Natürlich ist die Ansprache an die Mitwelt des zu Ehrenden meist noch gewährleistet, doch ein "Denkmal ist ein Zeichen auf lange Frist" ³⁵¹⁾. Und so sollte man auch das Kruppdenkmal verstehen, denn als Aufstellungsort eine Hochschule zu wählen, spricht dafür, daß es für eine lange Informationszeit gedacht war.

Wie aus der Entwicklung des Kruppdenkmals hervorgeht, also vom Beginn der Idee über die Realisierung derselben bis zur Auftragsvergabe, stand für die Kruppfigur der Adressat von Anfang an fest, was beim Siemens nicht in gleicher Weise zutraf. Das Standbild sollte nämlich zunächst an einer Straßenkreuzung stehen, wie bekannt in einem verhältnismäßig engen Zusammenhang mit dem Firmengebäude; somit hätte es ein großes Publikum angesprochen, den Arbeiter wie das Bürgertum. Als es dann später um die Aufstellung vor der TH geht, wird selbstverständlich dieser der Vorzug gegeben, denn zu der Zeit gab es an der Reichsanstalt, dem anderen Aufstellungsvorschlag, noch

keine Straße; damit wäre es zu wenigen zugänglich und sichtbar gemacht worden.

Hier nun erhält Siemens eine gedankliche Umorientierung mit dem Sonderappell an die Jugend. Man hat sich deshalb so positiv zum Platz vor der TH geäußert, weil dort das Denkmal "insbesondere auch von der aufstrebenden Jugend" ³⁵²⁾ gesehen werden kann, und wenn dieser Platz aus irgendeinem Grunde nicht verfügbar werden sollte, spricht man sich für einen "inmitten des Lebens der Großstadt" ³⁵³⁾ aus. Also, entweder soll die allererste Idee des Erinnerungsmales an den großen deutschen Ingenieur umgesetzt werden, oder aber die studierende Jugend soll speziell angesprochen sein, woraus sich nun das Mal des Gedenkens zum Zeichen der Nacheiferung entwickeln muß.

Wie anders ist dagegen die Situation beim Krupddenkmal. Der Platz vor der TH steht in der Vorstellung schon fest, als die Idee erst geboren wird. Sein Appell richtet sich von Anbeginn an die Jugend, die dort die Technik studiert, erinnern will es in der Hauptsache nur an den großen Erfinder, an den Bahnbrecher der Technik und ganz nebenbei an den Industriellen. ³⁵⁴⁾

Und tatsächlich erfahren wir auf der Hauptversammlung des VDEh vom 25. April 1897 durch den Vorsitzenden, daß er gerade die Zustimmung des Kaisers zur Aufstellung beider Denkmäler vor der TH (Abb. 126) erhalten habe. ³⁵⁵⁾ Nachdem nun der Aufstellungsort endgültig festgelegt ist, bleiben letztlich noch die Künstler- und Kostenfrage zu klären.

II Objekt

a) Kosten - Künstler und Entwurf

Als im Jahre 1894, ein Jahr nach dem Aufruf zum Siemensdenkmal, die ersten Sammlungsergebnisse im VDI bekanntgegeben werden, ist man der Ansicht, daß mindestens 50.000 M. für das Projekt notwendig sein werden, die bisherigen Sammlungsergebnisse im VDI bleiben jedoch hinter dieser vorgesehenen Summe weit zurück. 1896, nachdem Krupp dem Siemens an die Seite gedacht wurde, schätzte der Verein, daß man "sich wohl bis zu 50.000 M. für jedes der Denkmäler einrichten müsse".³⁵⁶⁾ Also auch Krupp wird mit den Kosten von 50.000 Mark veranschlagt, wobei nicht ausgesprochen war, wie die Eisenhüttenleute die Summe zu erbringen gedachten, ob nur der Vereinsetat belastet, oder aber ob auch durch Sammlungen etwas dazu beigetragen werden sollte. Bei Siemens erbringen beide die Kosten, Verein und Mitglieder. Im VDI wird 1896 noch erörtert, ob es sinnvoller wäre, "beide Denkmäler gemeinsam herzustellen und jeden Verein nach seinen Kräften beitragen zu lassen".³⁵⁷⁾ Angemerkt muß werden, "dass die 50.000 Mark nur auf einer Schätzung beruhen, und dass der Verein deutscher Eisen- und Stahlindustrieller in der Anfrage an seine Mitglieder diese Summe genannt habe, um für alle Fälle reichlich gedeckt zu sein."³⁵⁸⁾ Im VDI vertritt man aber die Meinung, daß diese Summe nicht unbedingt ausgegeben werden müsse, auch nicht von den Eisenhüttenleuten, sondern nur als obere Grenze für die Vorstände gedacht sei, die aber sparsamst mit dem Gelde umgehen sollten. Der Vorstand des VDI beschließt, auch die Eisenhüttenleute dahingehend ermahnen zu wollen. Durch die Unsicherheit in bezug auf die Kosten, ist man beim VDI in Sorge, daß das Unternehmen gefährdet werden könnte, und so bietet sich ein Vorstands-

mitglied an, "von einem namhaften Stuttgarter Künstler sogleich Auskunft einzuholen". ³⁵⁹⁾ Anzunehmen ist, daß diese Erkundigung beiden Denkmälern dienen soll, denn wenn man die Berichte des VDI verfolgt, wird eigentlich klar, wie sehr sich der Verein selbst die Kruppfrage zu eigen gemacht hat, denn jetzt hängt nicht zuletzt nur die Realisierung des Krupp von der Kostenfrage ab, sondern auch ihr eigenes Denkmal. Ein anderes Mitglied schlägt auf dieser Sitzung vor, man möge doch "die Sache bis zum nächsten Jahr --- vertagen, um inzwischen sich mit den Eisenhüttenleuten wegen der Kosten zu verständigen sowie Entwürfe und Kostenvoranschläge anfertigen zu lassen." ³⁶⁰⁾ Noch einmal wird von einem Vorstandsmitglied gefordert, man möge ja in den Antrag des Vorstandes aufnehmen, "dass nicht etwa durch den Bundesgenossen, die deutschen Eisenhüttenleute, der Verein deutscher Ingenieure zu größeren Ausgaben gedrängt werde, als er zu leisten gewillt sei: er" empfehle "deshalb, einen dahin zielenden Vorbehalt in den Beschluss aufzunehmen." ³⁶¹⁾

Man möchte beim VDI gern mit nur 30.000 M. zur Erstellung des Denkmals gelangen, womit folglich auch deutlich die Summe für Krupp verkleinert werden muß, und möglicherweise eine Einschränkung bezüglich der Ausführung intendiert ist. Auf der nächsten Sitzung wird der Beschluß in folgendem Wortlaut verfaßt: "Unter der Voraussetzung, dass der Verein deutscher Eisen- und Stahlindustrieller und der Verein deutscher Eisenhüttenleute darauf eingehen, für das von ihnen in Aussicht genommene Denkmal für Alfred Krupp jedenfalls nicht mehr als 50.000 M. zu bewilligen und die Ausführung der Denkmäler bei voller Rücksichtnahme auf die Verhältnisse thunlichst unter dieser Summe zu bewirken, empfiehlt der Vorstandsrat der Hauptversammlung die Einsetzung von je 6000 M. in die Haushaltspläne der Jahre 1897, 1898 und 1899." ³⁶²⁾

Erstaunlich ist, daß der VDI in seinem Beschluß eine Empfehlung an den Haushaltsplan des Bundesgenossen mit einschließt, nämlich drei Jahre lang je 6000 M. für das Kruppdenkmal aus dem Etat bereitzustellen. In wie weit dieser Hinweis von den Eisenhüttenleuten angenommen wurde, läßt sich nicht belegen, doch darf man sicher sein, daß die deutschen Eisenhüttenleute sich dem planenden Organ für die gesamte Denkmalsangelegenheit unterordneten, wie wäre sonst die bereitwillige Übernahme der Krupp-Idee zu verstehen. Die tatsächliche Höhe der Kosten ließen sich nur für das Siemensdenkmal feststellen, aber geben sie doch ein Beispiel und möglicherweise auch eine Auskunft über Krupp, denn nachdem die Kostenfrage so intensiv bindend für beide Stiftervereinigungen im VDI behandelt worden ist, muß man annehmen, daß auch der VDEh die Summe nicht überzogen hat.

In der Abrechnung zum Siemens-Standbild betragen die Einnahmen mit Zinsen 40.252,84 Mark, die Kosten der Entwürfe belaufen sich auf 4883,50 Mark, das Künstlerhonorar mit Einschluß der Lieferung des Denkmals 20.000 Mark, die Kosten für den Denkmalsausschuß und Porto 802,34 Mark, so daß eine Gesamtsumme von 25.685,84 Mark herauskommt, die erstaunlich weit unter der vorgesehenen Höhe liegt und sogar noch ein Überschuß bleibt. 363)

Entwurf und Künstler

Wie bereits erwähnt, wurde 1897 ein Wettbewerb für die Denkmäler ausgeschrieben, über den der VDI noch im gleichen Jahr berichtet, daß "eine größere Anzahl von Modellen eingereicht worden war," und daß man "mit Hrn. Prof. Herter - Berlin in

weitere Verhandlung zu treten" gedenke.³⁶⁴⁾ Doch ein weiteres Jahr soll vergehen, ehe die Künstler feststehen. Aus dem Bericht geht hervor, daß offenbar zunächst Herter für beide Denkmäler in die engere Wahl kam,³⁶⁵⁾ ein Jahr später jedoch entschied man sich anders, denn die Nordwestliche Gruppe teilt auf ihrer Vorstandssitzung vom 31. März 1898 mit, daß die Ausführung des Kruppdenkmals endgültig Herrn Prof. Herter übertragen wurde.³⁶⁶⁾ Das Siemensdenkmal dagegen wurde dem Bildhauer Wilhelm Wandschneider in Auftrag gegeben. Wie und warum es zu dieser Änderung kam, ist leider nicht nachzuweisen.³⁶⁷⁾ Doch nun geht es mit der Realisierung schnell voran. Der VDEh berichtet schon am 25. Juni, "daß das Hilfsmodell für das Charlottenburger Denkmal von Prof. Herter fertiggestellt ist, und pflichtet dem Vorschlage der Geschäftsführung wegen Besichtigung und Abnahme bei".³⁶⁸⁾

Erwähnt werden sollte aber noch die Tatsache, daß sich bis in die letzten Jahre des 2. Weltkriegs eine Gipsbüste von Ernst Herter im Besitz des Vereins deutscher Eisenhüttenleute, Düsseldorf, befunden habe, die wahrscheinlich ein Entwurf zum Kopf des Kruppdenkmals war.³⁶⁹⁾ Leider ist jene Büste im Kriege zerstört worden, und selbst ein Foto fehlt, das Aufschluß darüber hätte geben können.³⁷⁰⁾

b) Objektbeschreibung

Die beiden Denkmäler sind aus Bronze, die Figur mit 2,52 m ist überlebensgroß, die schlichten roten Granitsockel mit dem Namen, und die Art der Darstellung stimmen bei beiden absolut überein, sie sind als Pendant angelegt (Abb. 127/128). Beide stehen spiegelbildlich auf Stand- und Spielbein, einen Arm an-

gewinkelt, die Hand an der Kleidung haltend, den anderen Arm nach hinten gestreckt und jeweils auf dem Symbol der eigenen Erfindung ruhend. Doch das sind genug der Gemeinsamkeiten, die Kleidung ist different dargestellt. Wir sehen Krupp nicht als eleganten Herrn gekleidet, sondern wahrscheinlich so, wie er durch das Werk zu gehen pflegte. Er trägt kniehohe Stiefel, in die die Hosen gezogen sind, darüber ein westenähnliches Kleidungsstück mit einem ziemlich hochschließenden Reverskragen, worin am Hals ein Plastron sichtbar wird. Über alles hat Krupp einen verhältnismäßig langen Rock gezogen, dessen Revers wie ungebügelt erscheinen, und dessen Taschen etwas ungepflegt durchhängen, in die man geradezu greifen möchte.

Anders Siemens. Er trägt eine lange Hose, Halbschuhe, die Weste, mit einer Uhrenkette geschmückt, läßt ein Hemd mit Stehkragen und großer Schleife heraussehen, und über allem hat er einen Zweireiherrock. Im Vergleich zu Krupp, zeigt sich Siemens wohl vornehmer oder einfach privater, denn diese Kleidung ließe keine Verbindung zu einer Werkhalle zu, wie die des Krupp, sie wäre nur noch in einem Arbeitszimmer denkbar.

Sie demonstrieren sich dem Betrachter in aufrechtstehender Haltung, in statuarischer Noblesse, kraftvoll bieten beide keine Momentaufnahme aus der Bewegung. Nichts Dynamisches, sondern ein ruhiges Posieren, ein Insichverankertsein, Siemens und Krupp verharren in statischer Positur. Krupps rechtes Bein steht als Standbein bis zum Rande der Plinthe, das Spielbein ragt darüber hinaus, die gleiche Position, nur spiegelbildlich, ist bei Siemens zu finden. Krupp fährt sich mit dem rechten Daumen in die zugeknöpfte Weste und beult sie vor, so daß der Unterarm ziemlich im rechten Winkel gebeugt wird. Bei Siemens ist der linke Arm nicht so eng angewinkelt, denn die Hand be-

rührt tiefer die Hosentasche. Den freien Platz hinter Stand- und Spielbein nimmt bei jedem die Erfindung ein; bei Krupp ist es das Modell eines gußstählernen Geschützes, denn durch ihn wurde der Gußstahltechnik zur Weltgeltung verholfen, wofür er auch auf der ersten Londoner Weltausstellung ausgezeichnet wurde. Auf diesem Kanonenrohr, über dem die technische Zeichnung des Geschützes mit der Unterschrift "Kanone Modell L / 25" liegt (Abb. 129), stützt Krupp sich mit der linken Hand ab und unterfängt somit das Spielbein. Die Lafette, auf der das Geschütz ruht, ist bezeichnet mit "Modell z. Geschütz N^o" und ganz naturalistisch ausgebildet, jede Niete, jedes Gewinde, jede Mutter sind deutlich erkennbar. Überhaupt zeichnen sich beide Figuren durch eine äußerst veristische Darstellung aus. Siemens erfand die Dynamomaschine, weshalb ihm diese als Attribut beigegeben wurde. Die Gesichter der zu Ehrenden zeigen Männer im besten, schaffensfähigen Alter; die Physiognomie ist markant, klar, ausdrucksstark, wissend, durchsetzungsfähig, auch feinnervig und wird bei Krupp von einem Vollbart unterstrichen, bei Siemens von einem Schnurr- und Backenbart, beide tragen noch volles Haupthaar.

Die Granitsockel der Denkmäler sind nur schlicht mit dem Namen "Werner Siemens" und "Alfred Krupp" versehen. Kein Relief erzählt hier Einzelheiten über die Taten und Erfindungen der Männer. Es ist verwunderlich, daß man sich dieses Stilmittels, das doch so üblich gewesen war, nicht mehr bediente, denn noch klarer hätten Reliefs dem Betrachter die Persönlichkeiten erläutert. Aber schon Rauch sagte: "Jedes Geschaffene hat die Atmosphäre seiner Zeit."

Auch treffen noch einzelne Stilmerkmale des Neubarock zu, doch das große Pathos, die Deklamation fehlen völlig. Erhalten haben

sich in dieser Charakterplastik die Verismen im Detail, sie sind hervorragend gearbeitet, jedes Fältchen, jeder Kniff, z. B. am Lederstiefel, wird deutlich herausgeholt. Vielleicht sollte man sie sogar als realistisch bezeichnen, denn die Differenz zu Siemens, die Herter in die Kleidung legt, spricht von gekonnter Behandlung des Sujets und macht das Werk geradezu farbig. Wieviel von Herter dazu gedacht wurde, unterstreicht intensiv sein Entwurf zum Siemens, ³⁷¹⁾ den er nämlich in der gleichen eleganten Kleidung darstellte (Abb. 130), wie es Wandschneider später in seiner Ausführung tat.

In dem Inventarband "Die Bauwerke und Kunstdenkmäler in Berlin", Band Charlottenburg, der ungefähr zwischen 1958 und 1960 aufgenommen wurde und 1961 erschien, teilt die Autorin, Frau Wirth, mit, daß der Krupp "heute ohne --- das Geschütz in einem Flur des Erweiterungsbaues" der TU steht. Auf eine schriftliche Anfrage diesbezüglich erwiderte Frau Wirth ³⁷²⁾, daß sie die Figur seinerzeit ohne Kanone gesehen habe, ein fotografischer Beweis fehlt jedoch.

Hierzu muß erwähnt werden, daß es höchst unwahrscheinlich ist, daß das Kruppsche Geschütz je von der Plinthe entfernt wurde. In der TU erinnert man sich, daß Krupp seit 1947 bis heute mit seinem Attribut unverändert geblieben ist. ³⁷³⁾ Die einzige mögliche, unbelegte Zeit zur Entfernung wäre also zwischen 1945 und 1947 gewesen, aber wer sollte in diesen zwei Jahren nach dem Kriege das Geschütz entfernt und wieder angebracht haben.

c) Funktion des Werkes

Lange schon war man bereit für Denkmäler dieser Art, d. h. "Auf die Sockel werden jetzt nicht mehr Monarchen oder Feldherren gehoben, sondern die Besten des Bürgertums, das bürgerliche Genie das als Künstler, als Gelehrter oder Erfinder die Mitmenschen erfreut hat." ³⁷⁴⁾ Wenn es aber weiterhin heißt, man will darin "ein narzistisches Spiegelbild seiner selbst schaffen" ³⁷⁵⁾, könnte man ebenso gut argumentieren, warum soll neben all den dynastischen Denkmälern, die gleichfalls von einem starken Nationalgedanken getragen wurden, nicht das Großbürgertum auf die Sockel gelangen, denn das eine ist so positiv oder negativ wie das andere. Zur Denkmalswürdigkeit gelangen Männer, "welche durch eigene Kraft zu ihrer Stellung sich emporgearbeitet" ³⁷⁶⁾ haben. Krupp bietet hierfür ein Musterbeispiel, denn er selbst hat nie ein Studium absolviert, mit nur 14 Jahren, 1812, übernahm Alfred Krupp nach dem Tode des Vaters die kleine Gußstahlfabrik, für die er 25 Jahre unter schwierigen Bedingungen arbeitete, bis er eine einigermaßen gute Existenz errang. Er brachte die Arbeiterzahl von 10 auf 122, doch sank sie 1848 wieder auf 72 ab, aber Krupp arbeitete mit eiserner Energie weiter und hatte es 1855 geschafft, den schwersten Gußstahlblock von 4500 Pfund herzustellen. Von nun an ging es aufwärts, und beim Tode Krupps 1887 wies das Werk eine Arbeiterzahl von 20.960 auf. Mehr als recht war es, daß das Großbürgertum, hier in der Vertretung der Eisenhüttenleute, diesem Manne seine Anerkennung durch ein Standbild zollte. Geehrt werden sollte "Alfred Krupp, der mit seinem weiten Blick, seinem durchdringenden Verstande und seiner großen technischen Begabung die Errungenschaften der Wissenschaft in das Praktische zu übersetzen und so der Allgemeinheit nutzbar zu machen wußte." ³⁷⁷⁾ Und daneben wurde nicht nur der große Industrielle, "der bahn-

brechend wirkte für die deutsche Eisen- und Stahlindustrie im Inlande und im Auslande" hervorgehoben, "sondern auch den bedeutenden Menschen, den Wohltäter und väterlichen Freund seiner Arbeiter" ³⁷⁸⁾ wollte man geehrt wissen.

Die Funktion Alfred Krupps ist vielseitig, und völlig verständlich sollte einem das Anliegen des Urhebers sein. Die Stifter des Krupp-Standbildes meinten, sie hätten dankbaren Herzens diesem großen Manne ein Denkmal gesetzt mit dem Appell "Möge es jedem, der zu ihm emporblickt, insbesondere aber der heranwachsenden Jugend, die in der Technischen Hochschule sich für den Dienst in der deutschen Industrie vorbereitet, die eine Lehre wieder und wieder predigen: dass Grosses nur durch strenge Pflichterfüllung eisernen Fleiss und allzeit bereite Thätigkeit und Energie erreicht werden kann, ---." ³⁷⁹⁾ Stolz waren sie auf die "Heroen der Technik" ³⁸⁰⁾, die ihnen als unvergängliche Vorbilder dienen sollten, und "mit Stolz und Genugthuung erfüllt es" sie, "dass nunmehr auch bei" ihnen "die grossen Meister der Technik in gleicher Weise wie Heerführer und Geistesfürsten geehrt werden, nicht mehr allein im engen Fach- oder Wirkungskreise." ³⁸¹⁾

Hier liesse sich streiten, denn die Aufstellung vor der TH stellt doch eigentlich einen mehr als engen Kontakt oder Bezugspunkt zu den Themen dar, die dort gelehrt werden. Beide Statuen lassen sich nicht isoliert vom Ambiente betrachten, sondern ihre Umgebung ist gedanklich in den Inhalt der Standbilder mit eingebracht worden. Ob man in Krupp und Siemens die "echt germanischen Vorkämpfer vielgestaltigen Lebens" erkennen kann als Zeugen, "dass das deutsche Volk nicht nur wie im vorigen Jahrhundert ein Volk der Denker blieb, sondern jetzt ein Volk des Schaffens ist" ³⁸²⁾, lässt sich nirgendwo am Denkmal ablesen,

diese Interpretation klingt nationalistisch und soll in dieser Arbeit keineswegs bewertet werden.

An dieser Krupp-Figur erhebt sich die Frage, ob eine Klassifizierung als Unternehmerdenkmal möglich ist. Der Hintergrund ist dazu in gar keiner Weise gegeben; Krupp selbst lebt nicht mehr, um ein Denkmal zu wünschen. Die erst in unseren Tagen entstandene Definition "Unternehmerdenkmal" ist ja von denen, die sie geprägt haben, im Prinzip negativ besetzt. Um ihr gerecht zu werden, müßte wenigstens die Familie oder ein Mitglied von ihr der Urheber oder Auftraggeber zum Denkmal sein. Für beide Punkte kommt die Familie Krupp nicht in Betracht, sondern wie wir wissen, sind es der VDI und der VDEh, die Alfred Krupp als Angehörigen eines anerkannten Standes dargestellt sehen wollten und natürlich auch das Placet der Familie erhielten. Somit ist der Person Alfred Krupp die passive Denkmalfähigkeit zuzuerkennen. Als wesentlichsten Punkt zur Ablehnung einer solchen negativ gemeinten Einordnung müßte wohl der Aufstellungs-ort betrachtet werden, denn ein Verbund mit einem Krupp-Werk war von Anfang an nicht intendiert, und nur dort hätte ihm noch diese Bezeichnung "Unternehmer" beigegeben werden können, aber an der Hauptfront einer Hochschule mit seiner Erfindung als Attribut war ihm sicher eine andere Argumentation zuge-dacht, und wenn man selbst hier noch diese Idee des Unterneh-mers wohlwollend suchte, dann hätte ihm der Künstler wenigstens Assistenzfiguren, d. h. Arbeiter, oder Reliefs als Beiwerk an den Sockel heften müssen. Da aber auch all diese Unterstreichungen, die eine reine Einordnung zum Unternehmer zuließen, fehlen, sollte man diesen Krupp vor der TH nur als Erfinder ansehen, der der Technik zum Fortschritt verhalf und Deutschland den Aufschwung brachte. Natürlich müssen die Eisenhüttenleute als Unternehmervereinigung klassifiziert werden, die sicher einen

der ihren, gewiß den Profiliertesten, auf den Sockel heben wollten. Allein daraus aber ein "Unternehmerdenkmal" zu machen, ist keineswegs zwingend, denn der Kriterienkatalog, der für die Eingliederung in diese Kategorie angewendet werden müßte, ist noch nirgendwo exakt bestimmt.

Die so negativ besetzte Bezeichnung "Unternehmerdenkmal" darf ohne Zweifel auf zwei andere Krupp-Denkmäler angewendet werden, nämlich auf das von den Arbeitern für die Fabrik Essen gestiftete und 1889 - 92 von Joseph Menges und Aloys Mayer gefertigte, welches als Assistenzfiguren einen Arbeiter und die Humanität aufweist, und jenes Denkmal für Essen, von dem Hugo Lederer nach 1905 drei Entwürfe vorlegte, an denen sich stets trauernde Arbeiter befanden.

d) Enthüllung

Am 19. Oktober 1899 wurde die Technische Hochschule hundert Jahre alt. Anlässlich dieses hundertjährigen Bestehens wurden an diesem Ehrentage, der mit einem Begrüßungsabend eingeleitet wurde, die beiden Standbilder Siemens und Krupp als Geschenk überreicht. Der Festakt für die Enthüllung der Denkmäler begann um 10 Uhr vor der prächtig geschmückten Hauptfassade der TH in Anwesenheit der Staatsminister Studt, Thielen und Graf Posadowsky-Wehner und Angehörigen der Familien Siemens und Krupp. Teilnahmen außerdem Lehrer der Hochschule, Abordnungen der Studentenschaft und die Vertreter von Universitäten und anderen technischen Hochschulen, die Bürgermeister der Städte Berlin und Charlottenburg, der Denkmalsauschuß, der Vorstand des Vereins deutscher Ingenieure und viele Industrielle und Männer der Technik.³⁸³⁾ Für Siemens hielt die

Enthüllungsrede der Vorsitzende des Vereins deutscher Ingenieure, Baurat Bissinger, für Krupp Kommerzienrat Servaes, Vorsitzender der Nordwestlichen Gruppe des Vereins deutscher Eisen- und Stahlindustrieller. Er sprach positiv über die Entwicklung der Industrie in Deutschland und über die Verdienste beider Männer, denen die Industrie sehr viel verdankte. Alfred Krupp, so betonte er, wirkte wegbereitend für die deutsche Eisen- und Stahlindustrie. Er schloß eine kurze vita Alfred Krupps an, die die harte soziale Situation und die Wende zum Großkapital schilderte, doch wurde nicht vergessen, zu unterstreichen, welch Wohltäter ein Mann wie Krupp war, denn "was Alfred Krupp an Wohlfahrteinrichtungen für seine Arbeiter geschaffen, wie er in bezug auf Wohnung, Schule, auf Unterstützung in Krankheit, bei Unfällen und für das Alter gesorgt hat, das ist allwärts bekannt und hochgeschätzt." ³⁸⁴⁾ Servaes berichtete weiter von dem Sozialpolitiker Krupp, dem "Manne mit dem kühlen Kopfe und dem warmen Herzen!" ³⁸⁵⁾ Nachdem er noch einmal den schlichten Bürger, den großen praktischen Industriellen und väterlichen Freund der Arbeiter und dessen großes Schaffen hervorgehoben hatte, übergab er das "Denkmal im Namen der Nordwestlichen Gruppe des Vereins Deutscher Eisenhüttenleute der königlichen Technischen Hochschule zum Schutze und zur Bewahrung." ³⁸⁶⁾ Die Hülle fiel, und der Direktor der TH, der Geh. Reg.-Rat Prof. Riedler bedankte sich für die Stiftungen der beiden Denkmäler, in denen er "den weihevollen, würdigsten Beginn" des "Festes" sah. ³⁸⁷⁾ Auch er hob die Heroen der Technik, die Väter der Wissenschaft als echte große Vorbilder für die TH hervor und übernahm im Namen der königlichen Hochschule die Denkmäler in die Obhut der TH.

Nach der Enthüllung gab es einen Festakt, zu dem der Kaiser und die Kaiserin erschienen. Waren sie auch zur Denkmalsfeier-

lichkeit nicht anwesend, so sagte Kaiser Wilhelm II. in seiner Festansprache ehrende Worte, er rief die Hochschule auf, sie möge die wissenschaftlichen Bestrebungen stets mit der Praxis verbunden lassen und "aus der anregenden Berührung mit dem Leben fortdauernd neue Kraft und Nahrung --- ziehen," und "dafür dienen als Wahrzeichen die Standbilder der beiden Männer, die fortan die Front dieses Hauses schmücken werden." ³⁸⁸⁾ So lange Sie die Erinnerung an diese Männer festhalten und ihrem Vorbilde nacheifern, wird die deutsche Technik im Wettkampf der Nationen allezeit ehrenvoll bestehen." ³⁸⁹⁾

Erstaunlich, welche ehrende Worte Wilhelm II. hier auch für Krupp fand, denn als er ein Jahr zuvor Herter im Atelier besuchte und die Kruppstatue sah, meinte er, "über den kann ich nicht urteilen, ich war noch ein Junge, als ich den alten Herrn in Eisen sah." ³⁹⁰⁾

Nach der Hauptfeier begab sich der Kaiser zur Front der Ehrenkompanie und besichtigte nach deren Vorbeimarsch im Beisein des Staatsministers Studt unter Führung des Rektors die beiden am Morgen enthüllten Denkmäler.

e) Aufstellungsort heute

Zu klären ist, wo sie eigentlich verblieben sind, die 1899 "für die Mit- und Nachwelt zur Nacheiferung und Wertschätzung" ³⁹¹⁾ so glorreich auf den Sockel Gehobenen, und was aus der Information für die Nachwelt geworden ist. Hinsichtlich dieser Tatsache geht es Siemens besser als Krupp, er darf sich wieder eines freien Aufstellungsortes erfreuen. Man hat ihn heute auf einen aus Steinen zusammengesetzten, rustikalen Sockel gestellt

und seit Mai 1966 dem Institut für allgemeine Elektrotechnik nahe dem Werner von Siemens Bau angegliedert, wo er noch leidlich seine Funktion erfüllen kann. ³⁹²⁾

Das Krupp-Denkmal dagegen hat keinen Aufstellungsort mehr, sondern nur noch einen Aufbewahrungsort. Nach dem Krieg befand er sich noch vor der Hauptfront, die in Schutt und Asche lag. Etwas später wurde er im Südhof bis gegen Ende der vierziger Jahre aufgestellt, kam dann sicherheitshalber in den Flur des Hauptgebäudes. Und als man fürchtete, Studenten könnten ihm etwas anhaben wollen, wurde er in die Gießerei verbracht, wo er für einige Zeit in einem Raum zur Bewahrung blieb. In den fünfziger Jahren mußte die Werkhalle vergrößert werden, wodurch Krupp seinen Platz verlor. Er wurde in das Treppenhaus der Abteilung gebracht, vom Sockel gehoben und mit der Plinthe auf den Boden gestellt (Abb. 131), er steht in spärlicher Beleuchtung fast vergessen in dem auslaufenden Rund eines langen, schmalen Flures des Erweiterungsbaues im Institut für Gießereikunde der TU. ³⁹³⁾

ANHANG

In diesem Anhang sollen sieben Werke erläutert und beschrieben werden, von denen zwar eine Fotografie überliefert ist, sich aber sonst in der Literatur kein Hinweis finden ließ. Erhalten davon haben sich zwei Objekte im Privatbesitz. Außerdem wird der Versuch unternommen, die Arbeiten anhand der Oeuvre-Kenntnis einzuordnen, bzw. aus eben diesem Grunde abzulehnen.

Als ganz frühes Werk, das vielleicht sogar am Anfang seiner Ausbildung steht, müssen die beiden Reliefs des Zoologen und Begründers der modernen Entwicklungsgeschichte Karl Ernst von Baer (1792 - 1876) betrachtet werden, wofür ganz eindeutig die mindere Qualität der Reliefs und die Ausführungstechnik sprechen. Herter hat zwei Szenen aus dem Leben des Wissenschaftlers gewählt, einmal stellt er ihn in seinem Studierzimmer dar, das andere Mal als Lehrer vor den Studenten. Im ersten Relief (Abb. 185) sitzt Baer mit gekreuzten Unterschenkeln am Tisch und schreibt in einem Buch, das er mit der Linken hält. Die Perspektive, d. h. wie das Buch zum Tisch und Körper plaziert ist, beherrscht Herter hier noch nicht. Der Zoologe ist zeitgemäß gekleidet, auch das lange Haar und der Kinn-Bakkenbart entsprechen dem. Mit Liebe zum Detail hat der Künstler das Zimmer ausgestattet. Auf dem Tisch stehen vor dem Fenster mit Gardine ein Tintenfaß und ein Mikroskop, ein Fisch liegt auf einem Stück Papier, auf dem Plipus oder Plibus steht, hinter ihm das Skelett eines Hundes. Die Rückwand ist mit einem Bücherschrank bestellt, auf dem sich zwei Gefäße befinden. Links im Bild wird die Wand von einem menschlichen Skelett eingenommen, dessen linke Hand anatomisch nicht richtig beobachtet ist, denn der in Greifstellung abduzierte Daumen ist für ein Skelett absolut unüblich. Ganz links im Relief läßt der Künstler noch eben einen Globus auf einem Dreifuß erkennen.

Im zweiten Relief (Abb. 186) hat Herter den Lehrer rechts ins Bild auf ein Podium gesetzt, links vor ihm vier Studenten, zwei stehen, zwei sitzen in der Vorlesungsbank, von denen sich nur einer als ganz junger Mann ausweist, die anderen sind wesentlich älter. Baer hat zu seiner Rechten eine Demonstrationstafel, in die das Datum 1827 eingraviert ist, und auf der drei Stadien der Zellteilung festgehalten sind. Von der rechten Hand, die im Redegestus erhoben ist, wird ein Fötus verdeckt. Die Linke ruht auf dem Oberschenkel, im Vergleich zu dieser, stimmt die Proportion der Rechten nicht. Der linke Fuß reicht bis über das Podium, der rechte ist zurückgestellt. Baer trägt wieder Zeitkostüm, Caesarenschnitt mit Backenbart doch diesmal ohne Kinnbart. Beide Reliefs hat der Künstler rechts mit E. Herter signiert.

Ein Puttopärchen unter dem Titel "Becken schlagender Putto" (Abb. 187) und "Flöte blasender Putto" (Abb. 188) muß gleichfalls im Zusammenhang mit der frühen Schaffensperiode gesehen werden; und zwar in der Zeit zwischen 1870 und 1880. Die Motivwahl spricht dafür, die sicher noch unter dem Akademieeinfluß gestanden hat, denn Themen dieser Art finden sich später nicht mehr bei Herter.

Beide Putti sitzen mit gekreuzten Unterschenkeln nackt auf einer Viereckplinthe, sind spiegelbildlich angelegt und halten in den Händen ihre Musikinstrumente. Der Flöte spielende Putto hat sein Instrument an den Lippen und bewegt graziös die Finger. Der andere hatte gerade die Becken aneinander geschlagen und ist nun im Augenblick des Auseinandergehens der Metallplatten gezeigt. Er hat die Linke erhoben, die Rechte geht nach unten.

Beide sind als kräftige, rundliche Kinder mit Speckfalten und Pausbacken modelliert und tragen einen modernen lockig gewellten Haarschnitt. Die vorhandenen Fotos lassen die Vermutung auf Gipsmodelle zu, die vielleicht nie umgesetzt wurden.

Eine weitere Arbeit, die aber nicht ausgeführt wurde, sondern nur die Tonskizze wiedergibt, sind die beiden Plaketten für die Magdeburger Lebensversicherungsgesellschaft. Der Komposition und dem Stil nach kann man sie frühestens um 1890 ansetzen und spätestens um 1900. Das Hochrechteck der einen Plakette (Abb. 189) ist mit einem bogig auslaufenden Oberrand gegeben, der ornamentverziert ist und sich ein Stück an den Seitenkanten fortsetzt. In das obere Viertel hat Herter die Inschrift "MAGDEBURGER/ -LEBENS-/ VERSICHERUNGS-/ GESELLSCHAFT" gesetzt.

Das Bild zeigt eine Landschaft, in der links auf einem Stein eine Urne steht. Vor dem Grabmal sitzt die trauernde Frau mit einem Kind auf dem Schoß. Sie trägt ein langes Gewand mit Mantel, der sich vom Kopf über den Rücken entwickelt und in einem großen, weichen Faltenschwung nach vorn genommen wird, der das linke Bein des nackten Kindes verhüllt. Ihr gesenkter Kopf und ihre Körperhaltung drücken Trauer aus. Rechts von ihr steht eine weibliche Idealfigur mit einem Füllhorn und reicht der Witwe mit ihrer Rechten etwas aus diesem Gefäß. Sie ist nackt und von einer bewegt flatternden Draperie umspielt. Auf dem Kopf hat sie eine kleine Kappe, aus der seitlich die kurzen dichten Locken hervorquellen. Diese Szene gibt den Bildinhalt, daß die Versicherung, hier von der Idealgestalt personifiziert, aus dem vollen Füllhorn Versicherte stets versorgt.

Auch die andere Plakette ist ein Hochrechteck mit oben aufgebroschenem geraden Randabschluß, der nochmals von der Form hinterfangen wird und seitlich in Art eines Perlstabes ausläuft (Abb. 190). Den unteren Rand hat der Künstler mit einem zweiten zur Mitte rund auslaufendem untersetzt. In dieser Plakette befindet sich wie in der ersten der gleiche Text im oberen Viertel. Sie hat wie die andere auch den Tod zum Inhalt, aber noch nicht als bereits vollzogen, sondern als mahnend bevorstehend. Ein Landmann arbeitet rechts im Bild mit seinem Pflug und dreht erstaunt den Kopf nach hinten, weil ihm der mit seiner Sense herangetretene Tod die linke Knochenhand auf die Schulter legt. Dieser ist in ein weites Gewand gehüllt, das jedoch an Kopf, Brust und Händen das Skelett frei sehen läßt. Der Mann, der sterben soll, ist noch nicht alt, die Körpermuskeln sind straff und gespannt. Die Situation suggeriert, daß man frühzeitig an die Sicherung der Familie denken sollte.

Eine kleine neckische Komposition ist die Gruppe "Erkenne dich selbst" oder "Schalk mit Eule". Herter arbeitete 1904/05 die "Walpurgisnacht", für deren Realisation er sich aus dem Berliner Zoo eine Eule lieh. Da nun jene an dieser Arbeit im Detail sehr exakt ist, kann man folgern, daß er in dieser Zeit gleich ein weiteres Eulenmotiv modellierte. Diese Gruppe ist vollrund gearbeitet, auf einer Viereckplinthe sitzt auf einem Stück Felsen der Schalk (Abb. 191). Neben ihm steht die plustringe Eule, der er brüderlich die rechte Hand auf die Schulter gelegt hat und ihr mit der anderen einen Spiegel vorhält. Der Vogel der Weisheit schaut mit großen, erstaunten Augen auf sein Abbild. Der Schalk, als kleiner Putto mit einer Draperie über dem rechten Oberschenkel, hat Schmetterlingsflügel wie eine Psyche und trägt als Kopfschmuck die Narrenkappe mit vielen Glöckchen, doch sagt er nicht wie der Narr nur schlicht die Wahrheit, sondern er, der Schalk, ist als arglistig und bösartig bekannt.

Auf einem Atelierfoto, das in der Zeit gemacht wurde, als das Denkmal Kaiser Friedrich III. für Swinemünde entstand (1906 - 1908), ist am Boden eine Hermenbüste eines alten Mannes mit wenig Haar und dichtem Vollbart zu sehen (Abb. 192). Sicher wird es sich um eine jener Büsten handeln, die nur im Titel bekannt sind wie Diekkerhof, Hof-Gartendirektor Jühlke, Justizrat Lesse, Prof. Rubos, Ministerialrat Wentzel, Herr R. G., Dr. Schultz, Griech. Gesandte Rangabé, Oberst Leutwein. Von diesen zehn waren 1906 drei Büsten (Dr. Schultz, Rangabé, Leutwein) auf der Ausstellung und 1907 eine vierte "Herr R. G.". Da dieser Hermenabschnitt an die Art des Eyth-Denkmal erinnert, das auch in jener Zeit entstand (enthüllt 1908), muß man dazu neigen, daß diese Büste ebenfalls zu einem öffentlichen Monument gehörte, und als Denkmal war nur "Diekkerhof" vorgesehen. Bei den anderen genannten Personennamen handelt es sich wahrscheinlich um Privataufträge und Darstellungen, die Herter meist in veristischen Art ausführte und nicht in dieser klassischen Büstenform.

Ein weiteres Foto stellt "Diogenes" vor, das den Untertitel "Geh mir aus der Sonne" trägt (Abb. 193). Dieses Werk muß der Motivwahl und auch der Ausführungsart wegen in die späte Schaffenszeit eingeordnet werden. Es dürfte ideenmäßig mit dem Odysseus konzipiert worden sein und wäre somit um 1912 anzusetzen. Da Herter Diogenes auf einer Tonne sitzend dargestellt hat, muß es sich um den griechischen Philosophen im 4. Jh. v. Chr., Diogenes von Sinope, handeln. Der nackte Diogenes, über dessen Hüften Schilfwerk läuft, stützt sich mit der Linken auf die Tonne, in der Gräser zu sehen sind, und hält die Rechte abgewinkelt nach außen mit dem Inhalt, daß ihm jemand aus der Sonne gehen soll. Das zur rechten Seite geneigte Haupt des Philosophen sieht schmerzlich aus, die Augenbrauen

sind zusammengezogen, Falten überziehen das Gesicht. Das Haar ist gelichtet, es setzt als Kranz an, der im Nacken ausläuft. Die Koteletten entwickeln sich zu einem Vollbart. Die Figur ist schlank und zeigt ein schönes Falten- und Muskelspiel, aber eben das eines alternden Mannes.

Mit angeführt werden muß noch in diesem Katalog das Grabmal für den Malerfreund Bernhard Plockhorst, für den Herter nach Übermittlung 1907/08 einen Grabschmuck gefertigt hat. Da 1939 die Erbbegräbnisse des St. Matthäus-Friedhofes nach Stahnsdorf ausgebettet wurden, und sich am heutigen Grabmal außer Namenstafeln kein Schmuck an der Stele findet, muß dieser als verloren gelten.

Das letzte vorliegende Foto (Abb. 194) ohne Daten ³⁹⁴⁾ ist nach Kenntnis des Herter-Werkes diesem nicht zuzuordnen. Die dargestellte weibliche Figur soll wahrscheinlich eine Lukretia sein, die wohl im Foto seitenverkehrt wiedergegeben ist, denn der Stich in die rechte Seite ist für einen Suicid unmotiviert.

Vom Aufbau her spricht der so kühle und männliche Körper gegen Herter, der in seinen Frauendarstellungen, wenn auch muskulös barock, so doch immer weich und weiblich bleibt. Der Schwung des Gewandes ließe eine Annäherung zu, aber die Konzeption der Linienführung nicht. Falten dieser scharfkantigen und nervösen Art mit dem ausgewellten unruhigen Rand finden sich an Herters Kompositionen nicht. Wenn er die Falten straff auf die Körper zieht, so sind sie im Umbruch wesentlich weicher, d. h. runder angelegt.

Innerhalb der Kontinuität der Herterschen Arbeiten nähme diese Figur eine sichtliche Außenseiterstellung ein.

WÜRDIGUNG

Ernst Herters Jahrhundert ist reich an Historischem, wie Revolution, Restauration, es ist das Jahrhundert der Nationen, das Jahrhundert, in dem das Deutsche Reich gegründet wird unter dem starken politischen Kopf Bismarck. Es ist das Jahrhundert der Industrialisierung, der Maschinen, des Materialismus und das Jahrhundert, in dem der Bürger denkmalswürdig wird. Während er vorher in der Denkmalsplastik nicht vorstellbar war, realisiert er seine Selbstdarstellung im Laufe des Jahrhunderts immer mehr und wird am Ende der Epoche autonom; der Zeitgenosse rückt absolut in das Blickfeld. Das Bild des Geisteshelden, wie Dichter, Musiker, Theologe, Techniker, Industrieller, Naturwissenschaftler wurde neben Herrschern von den Bildhauern als würdig auf den Sockel gesetzt. Am Anfang stand Schadows "Luther-Denkmal" (1821), das als "erstes" bürgerliches "Standbild in Deutschland" ³⁹⁵⁾ galt. Jedoch setzte sich diese Praxis nicht sogleich ohne weiteres fort, wie das "Francke-Denkmal" von Rauch (1825 - 1828) noch beweist, das einem königlichen Verbot zufolge nicht auf dem öffentlichen Francke-Platz zur Aufstellung kam, sondern im Hof des Waisenhauses. Erst mit Rauchs "Dürer-Denkmal" (1828 - 1840) wird "--- in Deutschland die passive öffentliche Denkmalfähigkeit von Civilpersonen proklamiert ---" ³⁹⁶⁾, die dann in der 2. Hälfte des Jahrhunderts, der Schaffenszeit Herters, zu einer Vielzahl in die Städte gelangte.

Es ist auch die Epoche der drei Kaiser, von denen Wilhelm I. und Wilhelm II. einen nicht unwesentlichen Einfluß auf die Kunst im Sinne von Kunstpolitik genommen haben, was in der kurzen 99 Tage Periode Kaiser Friedrich III. ausbleiben mußte.

Vom ersten deutschen Kaiser Wilhelm I. sagt man, daß, obwohl ihm mit seinem Soldatensinn ein prunkvolles Mäzenatentum fernlag, er dennoch die "suchenden Künstler" förderte und unter-

stützte, und ihrer "Phantasie auf Grund praktischer Erwägungen nur da die Flügel" beschnitt, "wo sie sich ohne Rücksicht auf reale Dinge allzu himmelsstürmend erheben" ³⁹⁷⁾ wollten. Er ist stets auf Einfachheit in der Kunst bedacht, mystische Darstellungen schätzte er nicht - seine Kunstpolitik galt der Darstellung der Waffenerfolge der preußischen und deutschen Heere.

Geboren wurde Herter noch unter der Regierung Friedrich Wilhelm IV., doch seine Ausbildungszeit beginnt er im Preußen unter Wilhelm I., in der Zeit der nationalen Einigung im Norddeutschen Bund (1867) mit Bismarck als Bundeskanzler.

Seine Lehrer, Gustav Blaeser, Albert Wolff, August Fischer, die zur Generation der ersten Jahrhunderthälfte zählen, und somit zum Spätklassizismus gehören, hatten als Rauchschüler noch das Zitieren der Antike im Sinne Thorvaldsens erlernt, doch schon in einer Kombination von Idealität mit nüchternen Naturalismen. Rauch hatte den strengen Klassizisten Thorvaldsen, der in seiner Kunst den reinen Antikenrezeptionen verhaftet blieb, wohl studiert, konnte aber weder allein die Antike des Dänen, noch den "Klassizismus der Goethezeit", --- "in einer berlinisch-prosaischen Variante" ³⁹⁸⁾ eines Schadow übernehmen, von dem Emil Wolff sagte, er sei der "Altmeister realistischer Kunst" ³⁹⁹⁾. Rauch kam zu einem Stil aus Thorvaldsen-Antike unter Einbeziehung des vaterländischen "Pathos der Freiheitskriege", das sich "zum historisch Exaktem" ⁴⁰⁰⁾ entwickelte. "Ein von Thorvaldsen grundlegender Klassizismus verband sich mit naturalistischem Anspruch: Schönheit und Wirklichkeit sollten sich zur Wahrheit verklären" ⁴⁰¹⁾ - Rauch war jener Künstler, der dieses Gedankengut umzusetzen vermochte. Bei ihm wurde zunächst noch das Alltägliche ins Erhabene transponiert, seine Portraits und Gewänder wurden ins Ideelle, in eine schöne

Formensprache übersetzt, nicht wie bei Schadow, der schon frühzeitig den Menschen in seiner Individualität mit dem Zeitkostüm begriff und so in den Mittelpunkt stellte (Zieten 1794). Doch auch Rauch, als Thorvaldsen Schüler, beging den Weg bis zum konsequenten Realismus (Denkmal Friedrich d. Gr. 1842 - 1851) und gelangte für seine Epoche zu einem neuen Stil, der dann bis in die siebziger Jahre als "Rauch-Tradition" im Sinne "Alte Bildhauerschule" sein Etikett erhielt und ihn als "Begründer der norddeutschen Schule der Plastik" ⁴⁰²⁾ bezeichnete.

Der Schüler Herter, der nun durch Blaeser und A. Wolff ganz in der Rauch-Tradition ausgebildet wurde, zeigte in seinen ersten wichtigen Werken die Verbindung zwischen Rauch und Thorvaldsen. An seiner Antigone (1874) läßt sich über Rauch die antike Formensprache Thorvaldsens ablesen, mit dem sich Herter schon während der Studienreise nach Kopenhagen (1866) befaßt hatte. Antigone steht kühl, statuarisch in sich ruhend, und das Gewand bietet nur eine Folienwirkung für die Figur, ganz im Kanon der Thorvaldsen-Kunst. Auch der "Ruhende Alexander" (1876), der romantisch überlagert ist, läßt sich von der Rauch-Tradition her betrachten und berichtet außerdem vom Einfluß der Romreise (1875), von der Vorstellung, die die Canova-Werke in dem jungen Künstler Herter ausgelöst zu haben scheinen, denn 1885 nimmt er noch einmal mit seiner "Aspasia" ein romantisches Canova-Motiv auf (Paolina Bonaparte als Venus), doch die Ausführung des Körpers ist schon ganz dem Neubarock angelehnt.

"Hermes" (1886) ist zwölf Jahre nach der "Antigone" in seiner kühl distanzierten Auffassung eine der letzten von Thorvaldsen beeinflussten Arbeiten, denn schon der "Sterbende Achill" und die "Amazonenschlacht" aus dem selben Jahr weisen neubarocke Tendenzen auf. Herter übernahm sie von R. Begas, der ihm "mit sei-

ner Gruppe Pan und Psyche, ---, mit Venus und Amor mit der Biene, ---, die Augen darüber öffnete, daß sich gerade über das Barock fort eine Vermittlung zwischen der Antike und der modernen Auffassung erzielen läßt." ⁴⁰³⁾ Herter hat trotz seiner immerwährenden Verehrung für Thorvaldsen ihn thematisch nicht weiter aufgenommen; er hat nie einen Jason, Ganymed, eine Hebe, Psyche, Venus oder Amor gestaltet. Seine wenigen frühen Antikensujets scheinen akademisch anerzogene Themenvorlagen gewesen zu sein, denn die Zahl zum Gesamtoeuvre ist verschwindend klein gehalten, nur 6 zu 162 Werken (Antigone, Orest, Ruh. Alexander, Aspasia, Hermes, Sterb. Achill). Daß er nach 1900 noch einmal fünf mythologische Themen aufnimmt (Kirke, Orpheus, Hephaistos, Odysseus, Diogenes) mag eine Rückkehr zu Vergangenen beinhalten, unterstreicht aber dennoch in Form und Ausführung, daß Herters Hauptanliegen Antikenrezeptionen nicht waren (11 : 162).

Herters Schritt in den Status des freischaffenden Künstlers fiel in die Zeit der Reichsgründung. Diese Gründerjahre bescherten ihm noch keine Großaufträge wie später in der Ära Wilhelms II., wo auch er mit gewissen Einschränkungen zum Kaisergünstling avanciert.

Kaiser Wilhelm II., der sich ja als Mäzen der Berliner Künsterschaft und als Sachverständiger in Kunst und Heraldik verstand, besuchte, wie viele andere Berliner Bildhauer, auch Herter regelmäßig seit 1890 in seinem Atelier. Sein erster Besuch galt der Vorbesichtigung des Breslauer Denkmals für Friedrich den Großen, wo sich der Kaiser gleich lobend über das Modell des "Seltenen Fangs" äußerte und somit den Künstler zur Ausführung anhielt. Des Kaisers Wohlwollen für Herter blieb erhalten, denn neben vielen Statuen bekam er durch ihn das große Projekt Kiel-

Holtenau mit der Dreikaiserhalle übertragen; die Potsdamer Lange Brücke durfte er durch des Kaisers Fürsprache mit seinen Figurenideen schmücken. Ab 1897 lief der vom Kaiser initiierte Wettbewerb der "Tanzenden Mänade", auch hier hatte Herter Erfolg, und ein weiterer Auftrag Wilhelm II. war "Ludwig der Ältere" für die Siegesallee. Diese Prachtstraße erhielt ein vom Kaiser gestiftetes Figurenprogramm, für dessen Realisierung er sich aus den Berliner Bildhauern seine 27 Günstlinge selbst wählte - allen voran stand Reinhold Begas, der Vertreter des kaiserlichen Stils, der heute als Neubarock klassifiziert wird. Gerade an der Siegesallee wurde der Einfluß des Kaisers deutlich; wem er besonders geneigt war, wie R. Begas, C. Begas, A. Brütt, J. Uphues, G. Eberlein übertrug er sogar zwei Gruppen zur Ausführung. Bei jedem Künstler erschien er im Atelier und brachte Änderungswünsche an, bei Herter sprach er in bezug auf die Kopfbedeckung der Assistenzfigur Johann von Buch mit, und er wollte außerdem, daß der Markgraf Ludwig I. als "unverbesserlicher Raufbold" dargestellt würde. Es sind zwar nur kleine Anmerkungen, doch läßt sich schon hieraus beweisen, daß der Einfluß Kaiser Wilhelm II. auf die Kunstszene bestand.

Seine Politik richtete sich gegen die "Moderne", die mit dem Ruf "Los von der Tradition" ⁴⁰⁴⁾ kämpfte. Wilhelm II. war zielstrebig in seiner Kunstpolitik, die Staatsidee und Leitmotive der Geschichte hatten sich mittels der Kunst bildnerisch zu verkörpern, sie sollten den Betrachter sittlich erheben, erbauen und entspannen. "Die Kunst eines Volkes ist seine über die normale Vergänglichkeit hinaus in Stein und Erz konservierte Geschichte" ⁴⁰⁵⁾ (Lange Brücke/Siegesallee).

Ein exemplarisches Beispiel für seine Kunstvorstellung gab Wilhelm II. am 18. Dezember 1901 in seiner Ansprache anlässlich der Einweihung der Siegesallee im Berliner Tiergarten: "Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. Mit dem viel mißbrauchten Wort "Freiheit" und unter seiner Flagge verfällt man gar oft in Grenzenlosigkeit, Schrankenlosigkeit, Selbstüberhebung. Wer sich aber von dem Gesetz der Schönheit und dem Gefühl für Ästhetik und Harmonie, die jedes Menschen Brust fühlt, ob er sie auch nicht ausdrücken kann, loslöst und in Gedanken in einer besonderen Richtung, einer bestimmten Lösung mehr technischer Aufgaben die Hauptsache erblickt, der versündigt sich an den Urquellen der Kunst.

Aber noch mehr: Die Kunst soll mithelfen, erzieherisch auf das Volk einzuwirken, sie soll auch den unteren Ständen nach harter Mühe und Arbeit die Möglichkeit geben, sich an den Idealen wieder aufzurichten. Uns, dem deutschen Volke, sind die großen Ideale zu dauernden Gütern geworden, während sie anderen Völkern mehr oder weniger verloren gegangen sind. Es bleibt nur das deutsche Volk übrig, das an erster Stelle berufen ist, diese großen Ideale zu hüten, zu pflegen, fortzusetzen, und zu diesen Idealen gehört, daß wir den arbeitenden, sich abmühenden Klassen die Möglichkeit geben, sich an dem Schönen zu erheben und sich aus ihren sonstigen Gedankenkreisen heraus- und emporzuarbeiten. Wenn nun die Kunst, wie es jetzt vielfach geschieht, weiter nichts tut, als das Elend noch scheußlicher hinzustellen, wie es schon ist, dann versündigt sie sich damit am deutschen Volk. Die Pflege der Ideale ist zugleich die größte Kulturarbeit, und wenn wir hierin den anderen Völkern ein Muster sein und bleiben wollen, so muß das ganze Volk daran mitarbeiten, und

soll die Kultur ihre Aufgabe voll erfüllen, dann muß sie bis in die untersten Schichten des Volkes hindurchgedrungen sein. Das kann sie nur, wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt." 406)

So wie Herter schon früh die Rauch-Tradition verlassen hatte, so hatte er bald das neue Begas-Konzept angenommen, in dem das Malerisch-Barocke im Sinne Berninis und Schlüters vorherrschte.

Eine Begas-Komponente ist bei Herter im "Sterbenden Achill" und in der "Amazonenschlacht" zum erstenmal deutlich formuliert; das antike Thema wird mit einem anspruchsvollen Pathos überzogen und ganz der neuen malerisch-barocken Tendenz angepaßt.

Wenn sich Herter nach wenigen Ansätzen von antiken Vorlagen abwandte, so ist das sicher ein Zeichen dafür, daß er für sich einen Weg suchte, der ihn von den Klassizismen der Rauchschole entfernte. Herter erlebte eine bildnerische Entwicklung, die durchaus zeitimmanent war, denn Naturwissenschaft, Technik und Industrie reizten den Künstler, sich mit ihnen und ihren Protagonisten auseinanderzusetzen. Doch der Weg zum wahren Zeitkostüm, zum individuellen Gesicht, zur Authentizität war durch Schadow schon seit 90 Jahren beschritten, und selbst "Begas knüpfte wieder bewußt an seinen ersten Lehrer (Schadow, d. Verf.) an." 407)

Äußerst beispielhaft für die individuelle Auffassung, für die ungeschminkte Darstellung einer Persönlichkeit sind Herters Büsten, deren Gesichtern Individualität und Vielfältigkeit des Ausdrucks eigen ist (ausgenommen zwei ganz frühe - Erhardt/Liedtke).

Sein Anliegen und Ziel war es, die Physiognomie nicht zu überhöhen, nicht zu überzeichnen, sondern eine möglichst objektive Authentizität zu erreichen. Selbst in den wenigen Frauenportraits verschrieb sich der Künstler dem Individuum, dem Charakteristischen und nicht einem idealisierten Gesicht.

Schon vor Begas gab es barocke Tendenzen in der Plastik, die "Amazone" von August Kiss (1839 - 41), die "Bacchantin auf dem Panther" von Theodor Kalide (1844) und der "Löwenkämpfer" von Albert Wolff (1854 - 61) waren erste Beispiele dafür. Begas übernahm diese Ansätze des Neubarock in seinem Frühwerk "Pan und Psyche" (1857) und führte sie im "Schiller-Denkmal" (1871) fort, das der erste öffentliche Sieg des "Neubarock" gegenüber dem "Spätklassizismus" ⁴⁰⁸⁾ wurde. Herter folgte zum Teil dem "Erneuerer des Zopfes", wie Cornelius Gurlitt Begas nannte, nicht nur in seinen Büsten, sondern auch in den großen Denkmälern erscheinen die Zeittracht, die Allegorie, das Pathos, der Verismus und die Gewandfülle als wichtigste Stilelemente des Neubarock. ⁴⁰⁹⁾

Mit der Polychromie und der Polylythie werden wieder die malarisch-farbigen Elemente des Barock und Rokoko in die monochrome Plastik aufgenommen, sie sind die späten Ausdrucksmöglichkeiten im Neubarock, die schon den Übergang ins 20. Jahrhundert bereiten, wie auch die Gruppe um Adolf von Hildebrand mit ihrer "archaisierenden Formenreduktion" um 1895 "die Brücke zur Moderne schlägt". ⁴¹⁰⁾ Der letzten, absolut modernen Tendenz, der totalen Formenreduktion konnte sich Herter nicht mehr ganz öffnen, wie es der zwanzig Jahre jüngeren Generation gelang. Anklänge an die Moderne sind in einigen Arbeiten um 1900 (Grabmal Schlaffhorst und Bartling, Orpheus, Musik, Wagner-Entwurf, Diogenes) im Sinne einer summarischen

Oberflächenbehandlung versucht, aber nicht in letzter Konsequenz wie bei Louis Tuaillon, August Kraus, August Gaul erreicht worden.

Obwohl diese neue Generation und Herter noch Zeitgenossen waren, fanden nur sie den Weg, mit der Tradition zu brechen, und gelangten durch strengste Zurücknahme von Beiwerk zu einer klaren, einfachen Form. Die Hauptvertreter dieses Stils waren in Berlin die drei schon genannten Bildhauer Tuaillon (Amazonen 1890 - 95 / Nationalgalerie), Kraus (Bocciaspieler 1904 / Nationalgalerie) und Gaul (Menschenaffe 1900 - 21 / Nationalgalerie).

Die Übernahme neubarocker Elemente sind bei Herter seit 1881 klar belegt, dennoch ist er nicht als reiner Begas-Epigone zu sehen. Obwohl Herter bei der Einteilung der Begas- und Albert Wolff-Schülergeneration in zwei Gruppen in jene gehörte, "die den Stil der Meister fort bis ad absurdum führte" und nicht in die andere, "die sich schon früh davon löste und Adolf von Hildebrand in Richtung einer neuen, nun im Sinne der Archaik gesehenen Antikenrezeption folgte"⁴¹¹), so ist er doch einen eigenen Weg gegangen. Er begann in seiner "Antigone" (1873) mit einer Thorvaldsenrezeption, aber schon das zweite große Werk der "Ruhende Alexander" (1876) und das nächste "Achill" (Entwurf 1881) nahmen den Begasstil auf, dem Herter bis in die 90er Jahre verhaftet blieb. Erst im Krupp- und im Kaiser Wilhelm I.-Denkmal für die Potsdamer Lange Brücke läßt sich eine gewisse Distanz zur großen pathetischen Deklamation erkennen. Selbst die dem Neubarock entsprechende Assistenzfigur am Kaiser Wilhelm I.-Denkmal erscheint reduziert und summarischer aufgefaßt, sie kann man mit den üppigen Personifikationen am Loreley-Brunnen und mit den laut deklamierenden am Kaiser Wilhelm I.-Denkmal für Kiel-Holtenau nicht mehr gleichsetzen. Eine exakte Trennung

vom Staatsstil und die Hinwendung zur Moderne sind im Herter-Werk dennoch nicht deutlich angelegt. Einige Arbeiten der späten Schaffensperiode nach 1900 weisen einen gewissen Kompositstil aus Neoklassizismus und Neubarock auf (Grabmal Ebell, Schlaffhorst und Bartling, Geschwister, Musik, Kirke, Orpheus, Hephaistos), die parallel neben den neubarocken Werken entstehen (Kinderfries, Havel-Nuthe-Gruppe, Odysseus, Fürs Vaterland). An den Arbeiten in historisierender Zeittracht wie "Deutsche Wehrkraft", "Ballett", "Posse", "Schauspiel", "Willkommen", "Herzog Albrecht von Preußen", "Der erste Hohenzoller in der Mark Brandenburg", "Ludwig der Ältere" und den Soldaten der Langen Brücke Potsdam läßt sich keine Stileinordnung geben, sie sind im Gewand, Detail und in den Begleitfiguren ihrer Zeit entsprechend nachempfunden. So mußte die gotische "Wehrkraft" strenger, eckiger als "Herzog Albrecht" im Renaissancegewand oder "Willkommen" in altdeutscher Tracht werden. Das bunteste Programm boten die einzelnen Soldatentypen, die einer Kostümkunde entnommen zu sein scheinen und in ihren markanten, differenten Gesichtern eine Fotovorlage suggerieren.

Herter, der seit 1884 Mitglied der Akademie der Künste und von 1890 bis 1916 Professor an der Hochschule war, gelangte aus der Vielfalt der Jahrhundertstile zu keinem schulemachenden, den er seinen Schülern als Tradition hätte vermitteln können. Aber die Basis zur Auseinandersetzung mit dem Zeitstil "Neubarock" und dem "Neoklassizismus" Adolf von Hildebrands hatte Herter setzen können. Schüler wie Fritz Klimsch und Arthur Lewin-Funcke beweisen die Fähigkeit des Lehrers, sie und viele andere Herter-Schüler haben ganz eigene Wege beschritten.

Verpflichtend für jeden war das Naturstudium, eine gute Materialkenntnis und das Erlernen von Techniken. Im Relief hatte sich Herter profiliert, die Tradition des klassischen Stils bei Rauch hatte er verlassen und setzte neben das Basrelief in ausgewogenen Übergängen das Hautrelief und kommt dadurch zu völlig freiplastischen Teilen (Amazonenschlacht, Grabmäler Dotti und Warthmüller, Nord-Ostsee-Relief, Der erste Hohenzoller in der Mark, Sockelreliefs K. W. I.-Denkmal Potsdam). Für Herter war das Relief nicht nur eine Flächendekoration wie bei Rauch, sondern wurde durch Perspektive zur Lebendigkeit mit Eigenleben gebracht.

Ernst Herter sah seine Lehrtätigkeit unter zwei Aspekten. Den fortgeschrittenen jungen Künstlern, die von anderen Akademien kamen und mit der Technik keine Schwierigkeiten mehr hatten, lehrte er "die Darstellung des nackten menschlichen Körpers in der Bewegung". Herter selbst sagte: "Es muß also in erster Linie das Modell mit allen seinen Vorzügen und Fehlern zur Darstellung kommen, doch verfolge ich das Prinzip, die Studierenden stets auf die Größe und Einfachheit der Form hinzuweisen und sie aufzufordern, die Mängel des Individuums zwar anzudeuten, aber sich klar zu machen, daß sie eben Abnormitäten sind." ⁴¹²⁾ Der zweite Gesichtspunkt befaßte sich mit der "Überwachung und Beratung" junger Künstler, die schon eigene Arbeiten modellierten. "Hier habe ich das Bestreben, der Individualität des Einzelnen möglichst freien Spielraum zu lassen und suche nur darauf einzuwirken, daß der junge Künstler für das, was er will, nicht nur den korrekten, sondern auch den für den Einzelfall angemessenen formalen Ausdruck findet." ⁴¹³⁾

Das Spektrum, das Herter seinen Schülern vermitteln konnte, war weit gestreut, denn er verstand sich in der Klein- und Groß-

plastik, sei es eine Freifigur oder eine Denkmalsanlage, er fertigte neben Kunstgewerblichem, Medaillen, Reliefs, Genre auch Büsten und Grabmäler. Daß er sich stets mit Neuem auseinandersetzte, beweisen die Arbeiten nach 1900.

Im Elternhaus der Obrigkeit ergeben erzogen - der Vater war hoher Beamter - blieb Herter ein apolitischer Mensch, der die Gegebenheiten der Zeit gut nutzte, Aufträge zu erhalten; geschäftstüchtig war er bis zu seinem Tode. Er hielt sich progressiven Tendenzen fern, einer Secession hat er sich nie angeschlossen, wie seine Schüler Gaul, Kraus und Klimsch. Die einzig überlieferte Kritik, die Herter übte, als auch er die Wettbewerbsjury für Bildhauerei von Bildhauern besetzt sehen wollte, zeigt deutlich, daß sein Anliegen die Kunst war und nicht die kritisch politische Betrachtung der Zeit. Dieser Gesichtspunkt findet sich eindeutig durch das große Projekt des "Heinrich Heine-Denkmal" beleuchtet, dessen politische Brisanz ihm offenbar anfänglich nicht klar gewesen ist, es sei denn, er hatte sich bewußt darüber hinweggesetzt. Auf keinen Fall aber veranlaßte ihn die heftige öffentliche Kritik, sich von seinem Werk zu distanzieren, noch hinderte ihn seine Ergebenheit dem Hause Hohenzollern gegenüber daran, sich mit aller Energie für die Aufstellung des Denkmals einzusetzen.

Immerhin ist es jedoch interessant, daß es unter der Vielzahl feindlicher und böser Stimmen nicht eine einzige gab, die sich kritisch über den Künstler äußerte.

Ernst Herter war mit einer Medaille in Antwerpen und der "Goldenen Medaille I. Klasse" in Melbourne geehrt, sowie mit ähnlichen Auszeichnungen in London, Chicago, München und Berlin. Er war Ritter des Franz Joseph-Ordens, des Kronen-Ordens III.

Klasse, des Roten Adlerordens IV. Klasse und Inhaber des Com-mandeurkreuzes des Danebrog-Ordens.

Zu seinem engen Freundeskreis zählten neben den Malern Bernhard Plockhorst und Robert Warthmüller die Bildhauerkollegen Peter Breuer, Friedrich Reusch, Gerhard Janensch und Alexander Calandrelli.

Ernst Herter ließ seine Zinkgüsse bei der Gießerei Czarnikow u. Co Berlin herstellen, seine Bronzen wurden bei Schäfer und Walcker Berlin oder bei Gladenbeck u. Sohn Friedrichshagen/b. Berlin gegossen. Letztere hat dann auch 14 seiner Werke als Ladenbronzen in ihrem Katalog aufgenommen: Sterbender Achill (1884), Ruhender Alexander (1876), Aspasia (1885), Seltener Fang (1891), Heinrich Heine-Statuette (1888), Jäger auf dem Anstand und Jäger beim Laden (beide Anfang der 70er Jahre), Friedrich der Große (1890), Franz Liszt (1885), Merkur (Hermes 1886), Ritter (Deutsche Wehrkraft 1887), Schifffahrt (1894), Set-ter vom ersten und zweiten Jäger (beide Anfang der 70er Jahre). Die Übernahme ins Gladenbecksche Programm unterstreicht, daß Herter zum einen beliebte, gängige Themen arbeitete, doch zum anderen eine gewisse Qualität in die Ausführung legte, die ihm eine angemessene Rolle in der Berliner Kunstszene verschaffte.

Gladenbeck fertigte die Bronzen in verkleinerten Repliken als Wohnzimmerschmuck, und da jede Firma ein kommerzielles Unternehmen ist, wird sie nur unter ganz bestimmten Gesichtspunkten einen Künstler in ihr Programm aufgenommen haben - seine Arbeiten mußten Verkaufserfolg versprechen, was gleichzeitig eine Aussage über den Stellenwert eines Künstlers innerhalb der Berliner Bildhauerschule bedeutet. Herter ist nicht neben und nicht nach Reinhold Begas in der ersten Reihe einzuord-

nen, doch ist er anhand des großen Oeuvres, der Kaisergunst und der Aufnahme in den Katalog der Firma Gladenbeck der zweiten Künstlergarnitur an erster Stelle zuzurechnen.

Karl Eggers zählt ihn mit Schaper und Siemering zu den "Besten später Zeit". 414)

ANMERKUNGEN

Vorwort

- 1) Im Besitz der Tochter des Künstlers
- 2) Brigitta Wintzer - Prof. Dr. Konrad Herter - beide in Berlin, West
- 3) Personalakte mit Lebenslauf und kleinem Werkverzeichnis, sowie Ausstellungskataloge
- 4) Werkfotos und Zeitungsartikel
- 5) Thieme-Becker 16. Bd, Leipzig 1923, S. 554/555
- 6) Friedrich Jansa: Deutsche Bildende Künstler in Wort und Bild, Verlag Jansa, Leipzig 1912, S. 261/262
- 7) Georg Malkowsky: Ernst Herter - Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule, Berlin 1906, S. 146

Biographie

- 8) Archiv der preußischen Akademie der Künste Berlin
- 9) Brief vom 20. 1. 1861 aus Potsdam - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 10) Georg Malkowsky: Ernst Herter - Beitrag zur Geschichte der Berliner Bildhauerschule, Berlin 1906, S. 26
- 11) F. Mardersteig: Gustav Blaeser. Ein Bildhauer des ausklingenden Klassizismus, o.O., o.J. (Maschinenskript in der Handbibliothek der National Galerie Berlin DDR), S. 8/9
- 12) Paul Ortwin Rave: Deutsche Bildhauerkunst von Schadow bis zur Gegenwart, Berlin 1929, S. 77
- 13) Mardersteig a.a.O., S. 18

- 14) Brief vom 14.8.1864 aus München an den Vater und die Geschwister - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 15) Brief vom 4.8.1873 aus Wien an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 16) Ztschr. f. bild. Kunst 9. 1874, S. 75
- 17) Brief vom 12.1.1875 aus München an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 18) Brief vom 15.1.1875 aus Verona an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 19) Brief vom 18.1.1875 aus Bologna an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 20) Brief vom 28.1.1875 aus Rom an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 21) Brief vom 11./12.2.1875 aus Rom an den Vater und die Geschwister - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 22) Brief vom 19.2.1875 aus Rom an den Vater und die Geschwister - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 23) ebd.
- 24) Brief vom 11.3.1875 aus Rom an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 25) ebd.
- 26) Brief vom 1.5.1875 aus Rom an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 27) Brief vom 30.5.1875 von Franz Krüger Berlin an E. Herter Rom - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin

- 28) Theodor Fontane: Mathilde Möhring, Nymphenburger Ausgabe Bd 2, 1968, S. 811
- 29) Brief vom 30.5.1875 von Franz Krüger Berlin an Herter Rom - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 30) Brief vom 8.6.1875 aus Rom an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 31) Brief vom 24.6.1875 aus Florenz an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 32) ebd.
- 33) ebd.
- 34) ebd.
- 35) Aufstellung IV o.J., s. Abb. 16 - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 36) Malkowsky a.a.O., S. 33
- 37) Aufstellung II: Rechnungen die zu erwarten, o.J. - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 38) Brief vom 15.6.1876 an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 39) Brief vom 27.4.1877 an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 40) Aufstellung ad I. besagt, daß Herter 600 Mark an Kramer bezahlt hat - Aufstellung I: Gleich zu bezahlen. Kramer. Restzahlung für das Punktiren d. Alexand. 250_c (circa), o.J. - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 41) Einladung vom 8.1.1879 an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 42) Angegeben war die Gesamtbreite mit 1,12 m, Tiefe des Massivblockes 0,65 cm, der vorgesetzte Risalitteil war

- 0,80 cm breit und 7,5 cm tief, die Gesamthöhe sollte 96,5 cm betragen
- 43) Zeichnungen: Nr.1/23488/9, Nr.2/23483, Nr.3/23490, Nr.4/23484 im Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen Berlin DDR
- 44) Heute auf dem Friedhof "In den Kisseln" Spandau
- 45) Brief vom 25.5.1876 an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 46) Brief vom 13. oder 19.3.1879 - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 47) Ill. Zt. 72 Bd I. No. 1855. 18. Januar 1879, S. 51
- 48) Brief vom 6.11.1879 an den Vater - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 49) Blner Architekturwelt 2.1900, S. 385
- 50) Ill. Zt. 84 Bd I. Nr. 2172. 14. Februar 1885, S. 158
- 51) ebd.
- 52) Eine bessere Beschreibung und Stileinordnung lassen sich des schlechten Fotomaterials wegen nicht geben - Diese kurze Beschreibung dient lediglich dazu, die Figurenanlage festzuhalten, da sie bisher in der Literatur nicht erwähnt wurde.
- 53) Brief vom 23.10.1883 an Ernst Herter in Laas von Richard Eisenmann - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 54) Brief vom 20.9.1884 aus Wien von Johannes Bentz an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 55) Kann erst nach 1892, dem Jahr der Fertigstellung des Schlosses, erfolgt sein. - Die Figur befindet sich noch heute dort.
- 56) Brief vom 27.1.1913 an Dr. Jacobsen in Kopenhagen, der ihm von seiner Studienreise 1892 bekannt war - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin

- 57) Ill. Zt. 78 Bd I. No. 2030. 27. Mai 1882, S. 437 - In der selben Zeitung S. 435 findet sich eine Beschreibung der Plastik, Abb. einer Zeichnung S. 436 - "Der todte Abel ist eine Schöpfung von jener etwas ascetischen Behandlung des Nackten, wie sie der modernen Realistik nicht selten neben dem gerade Entgegengesetzten eigen zu sein pflegt; das Haupt besitzt großen Ausdruck." Zum Künstler Antonin: Thieme-Becker, Künstlerlexikon ad vocem; Carlès, Antonin Jean Paul 24.7.1851 Gimont - Carlès, Schüler von François Jouffray (1806-82), repräsentiert die realistische Schule Frankreichs und zählt zu den bedeutenden franz. Bildhauern der Gegenwart. Carlès studierte in Marseille und später bei Jouffray und Hiolle an der Ecole des Beaux-Arts in Paris.
- 58) Ill. Zt. 84 Bd I. No. 2172. 14. Februar 1885, S. 157
- 59) Plastische Nachbildungen gab es in Gips für 25 Mark und in Elfenbeinmasse zu 50 Mark auf schwarz poliertem Holzsockel von 0,44 cm Länge, die E. Cerigioli, eine Fabrik plastischer Kunstgegenstände in Berlin NW., Schiffbauerdamm 2, anfertigte und selbst vertrieb. - Aus: Ill. Zt. 84 Bd I. No. 2172. 14. Februar 1885
- 60) Malkowsky a.a.O., S. 90
- 61) ebd. S. 91
- 62) ebd. S. 91
- 63) ebd. S. 91
- 64) Das Werk ist verschollen - ein Foto existiert nicht
- 65) Dankesbrief vom 24.12.1883 von Tante Friederike an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 66) Brief vom 15.7.1883 aus The Cottage Chelsea Station an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin

- 67) Brief vom 5.5.1884 aus Breslau an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 68) Brief vom 20.10.1884 von Herters Schwester an ihn - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 69) Brief vom 23.11.1884 von Fritz Wolff an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 70) Gratulationsbrief vom 7.2.1884 von Friedrich Reusch aus Königsberg an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin - Die Akademie der Künste dagegen teilt im Ausstellungskatalog 1886, S. XVII mit, daß Herter erst 1885 ordentl. Mitglied wurde.
- 71) Ztschr. f. bild. Kunst 19. 1884, S. 22
- 72) Brief vom 22.7.1884 aus Hirschberg an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 73) Die Firma Wimmel besteht seit 1776 in Berlin und war an allen maßgeblichen Gebäuden der Stadt beteiligt, auch mit den Bildhauern (Schadow, Rauch) stand sie stets in Kontakt. In der vierten Generation unter Paul Wimmel kamen die Gebr. Zeidler in die Firma, mit denen zunächst eine Kooperation für einen Werksteinbetrieb in Bunzlau/Schlesien unter dem Namen "Zeidler + Wimmel" eingegangen wurde. Nach 1900 ging auch die Berliner Hauptfirma an "Zeidler + Wimmel". Diese existiert noch heute und ist nach wie vor an großen Projekten Berlins und der Bundesrepublik beteiligt. 1976 feierte sie mit einer Festschrift ^{a)} ihr 200 jähriges Jubiläum.
a) Zeidler + Wimmel 1776 - 1976, Bauen in Naturstein,

200 Jahre Zeidler und Wimmel, Steinbrüche-Steinmetzbetriebe-Steinindustrie, Bruckmann K.G. München 1976

74) Brief vom 14.1.1885 aus Breslau von Roehl an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin

75) Brief vom 3.1.1885 vom Marmorwerk der Union-Baugesellschaft Laas Tirol an E. Herter - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin

76) ebd.

77) Canovas "Hebe" von 1796 (heute National Galerie Berlin DDR) ist in "Lieblichkeit und Zartheit" ^{a)} im Augenblick des Herantretens an die olympische Tafel gezeigt. Fast tänzerisch schwebt sie mit nacktem Oberkörper und einem barock bewegten Gewand auf einer Wolke.

Thorvaldsen hat zwei Versionen geschaffen, die beide eine streng klassizistische Ruhe wiedergeben. Jene von 1806 (Kopenhagen/Thorvaldsen-Museum) mit nackter rechter Brust und umgürteten Peplos wurde 1816 zu einer Zweitausführung mit geschlossenem griechischen Gewand (Kopenhagen und Karlsruhe). Zwar distanziert wie die erste, wirkt sie dennoch "strenger, herber", und "ist mehr auch dem antiken Vorbild, den Karyatiden des Athener Erechtheions, angeglichen ---." ^{b)}

Abb. zu Canovas "Hebe" s. Ausstellungskatalog "Bertel Thorvaldsen", Köln 1977, S. 27

a) Friedrich Sickler: Die plastischen Werke Thorvaldsens des Dänen in Rom, in: Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode, 1814, S. 14

b) Jürgen Wittstock: Thorvaldsens "Hebe" in Karlsruhe, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg Bd 13, 1976, S. 133, Abb. S. 124 ff.

- 78) Ill. Zt. 84 Bd I. Nr. 2172. 14. Februar 1885, S. 158
- 79) Ill. Zt. 86 Bd I. Nr. 2240. 5. Juni 1886, S. 560
- 80) ebd.
- 81) Brief vom 17.9.1885 aus Wien - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 82) Als Beweis dient ein Foto im Archiv der National Galerie Berlin DDR mit der Nr. 1784, S. 54, o.J.
- 83) Ztschr. f. bild. Kunst 22. 1887, S. 48
- 84) Die Kunst für Alle 4. 1888/89, S. 268 - Brunow, Felderhof, Hidding, Hilgers, May Kruse, Seffner - Prof. Karl Hilgers gewinnt und erhält den Auftrag
- 85) Ill. Zt. 95 Bd II. No. 2466. 4. October 1890, S. 370
- 86) Dtsche Bauzeitung 24. Jg. 1890, S. 343
- 87) Diese Medaille gab es als Guß in Gold in zwei Größen:
 - a) 5 cm Durchmesser - Wert 400 - 500 Mark
 - b) 3,5 cm Durchmesser - Wert 120 MarkGeprägt wurde sie bei der Königlichen Münze Berlin - Die Ciselierung war vom königlichen Medailleur Otto Schulz
- 88) Der Bär XVII Jahrg. Nr. 35. 30. Mai 1891, S. 430
- 89) Artikel o.O., o.J. im Landesarchiv Berlin
- 90) Die Kunst für Alle 8. 1892/93, S. 186
- 91) Der Bär 17. 1891, S. 231 Artikel von H. V.
- 92) Ill. Zt. 104 Bd I. No. 2688. 5. Januar 1895, S. 21
- 93) Der Bär 17. 1891, S. 231
- 94) G. Malkowsky a.a.O., S. 135
- 95) Die Büste "Dr. Bosse" erscheint noch heute im Katalog der Gipsformerei Berlin: Plastik im 19. Jh., Nr. 4961, Tafel 26
- 96) Sockel fehlt am Original - Ein altes Foto läßt die Darstellung nicht exakt erkennen - Die Information ist aus:
Ill. Zt. 113. Bd II. No. 2938. 19. October 1899, S. 540

- 97) Der Bär 17. 1891, S. 231
- 98) Nach Aussage des Sohnes Prof. Dr. Konrad Herter
- 99) Janensch, Bärwald, Felderhoff, Wenck, M. Kruse, O. Lessing, Erdmann-Encke, Calandrelli, Brütt, P. Breuer, Bruno, Siemering
- 100) Akte: Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche - Innere Einrichtung
vol. I. 1893-1895. S. 36 im Archiv der Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche Berlin
- 101) ebd. S. 94
- 102) ebd. S. 122 Brief des Architekten Franz Schwechten vom 12. Okt. 1894 an Frhr. v. Mirbach, Vorsitzender und Präsident des Evangelischen Kirchenbau-Vereins
- 103) ebd. S. 115/116 Brief von Franz Schwechten vom 2. Aug. 1894 an Frhr. v. Mirbach
- 104) Der Bär 21. 1895 Teil II, S. 440
- 105) Der Bär 17. 1891, S. 231
- 106) Auf der Abschnittleiste steht links "E. HERTER Sc." und rechts "O. SCHULTZ F." (Königl. Münzmedailleur) - geprägt wurde sie bei der Königlichen Münze Berlin neben 6 goldenen, 56 silbernen und 1260 bronzenen Medaillen. Die goldenen wurden vom Kaiser anlässlich der Kanaleröffnung als Auszeichnung an jene Personen verliehen, für die eine Ordens- oder Titelverleihung nicht in Frage kam. 50 silberne gingen an die fürstlichen Gäste und 1060 bronzene an die zur Eröffnungsfeier geladenen Gäste der Festtafel am 21. Juni. Die übrigen 6 silbernen Medaillen gelangten an das Kabinett der Kaiserin und an das Reichsamt des Innern, die restlichen 200 bronzenen bekamen das Reichsamt und das preußische Ministerium des Innern, sowie das Kaiserliche Kanalamt in Kiel.
Aus: Christian Lange: Sammlung schleswig-holsteinischer Münzen und Medaillen, Berlin 1912, S. 251

- 107) Ill. Zt. 108 Bd I. No. 2800. 25. Februar 1897, S. 259
- 108) Zwölf Apostel Friedhof, Berlin Schöneberg, Kolonnenstr.
- 109) Die Marmorfigur (H. 1,25 m) war 1874 vom Bildhauer Spieß in Rom erworben worden und trug im Katalog des Berliner Museums die Nr. 208 - man vermutet, daß es sich um eine griechische Arbeit aus dem 3. Jh. n. Chr. handelt, und daß sie ihren Tanz mit dem Schlagen der Schallbecken begleitet habe, was durch eine pompejanische Wandmalerei bestätigt sein soll.
- 110) Ztschr. f. bild. Kunst 8. 1897, S. 214
- 111) Über Land und Meer. Bd 77. No. 22. 1897, S. 372-374
- 112) Ill. Zt. 108 Bd I. No. 2799. 20. Februar 1897, S. 224
- 113) Zu E. Segers: Fotonachlaß z. Zt. Skulpturengalerie Dahlem. Daß sich Segers in der Darstellung seiner Tänzerin auf den Mänaden-Wettbewerb bezieht, ist eine Vermutung von Herrn Christian Arndt, der den Nachlaß provisorisch bearbeitet hat.

Zu F. Klimsch: Vergleiche Wilhelm von Bode: Fritz
Klimsch, Freiburg i.Br. 1924, Abb. 2

- 114) Am Hofe Kaiser Wilhelms II., Hrsg. Arthur Brehmer, Berlin 1898, S. 344, 346
- 115) Die Kunst für Alle 14. 1898/99, S. 251
Wenn die Figur ausgeführt worden ist, ging sie verloren - Liliane Shtayeh, Evang.-Luth. Propstei Jerusalem, 29.7.1976 - "in Beantwortung --- können wir leider über die marmorne Christusfigur gar nichts berichten. Sie befindet sich überhaupt nicht bei uns, auch ist uns über ihren Verbleib und ob sie jemals in der Erlöserkirche stand,

nichts bekannt. In der Erlöserkirche hat sich bis 1971 ein Holz-Kruzifixus befunden, von einem Herrgottschnitzer aus Tirol namens Deutz.

Laut Akten des Jerusalemvereins vom Heiligen Lande kann ich Ihnen aber den Namen einer Stiftsdame, die einen romanischen Wandleuchter aus Erz stiftete, nennen, deren Name audentisch sein könnte mit der rheinischen Kunstfreundin Frau v. B., er lautet: Freifräulein von Brockdorff, mehr geht aber auch da nicht hervor."

- 116) Leo Koenigsberger: Hermann Helmholtz, Braunschweig 1911, S. 355
- 117) Malkowsky a.a.O., S. 114
- 118) Dr. Otto Kuntzemüller: Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Grossen, Bremen 1902, S. 47
- 119) Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz, 1900, S. 176
- 120) Malkowsky a.a.O., S. 139
Abshoff a.a.O., S. 176 "Meine Kräfte gehören dem Vaterlande"
- 121) Nach Malkowsky a.a.O., S. 139
Ill. Zt. 116 Bd I. No. 3012. 21. März 1901, S. 440
"Welche Wendung durch Gottes Fügung"
- 122) Ill. Zt. 116 Bd I. No. 3012. 21. März 1901, S. 440 -
Die Medaille hatte einen Durchmesser von 6,5 cm und kostete 18 Mark.
- 123) Ztschr. f. bild. Kunst 12. 1901, S. 476
- 124) Ill. Zt. 119 Bd II. No. 3093. 9. October 1902, S. 546
Es wird eine dritte, den Verlust des Goldes beklagende, Rheintochter beschrieben; wenn, dann sitzt sie wie beim Loreley-Brunnen auf der Rückseite.
- 125) Gegossen bei P. Bruckmann u. Söhne Heilbronn
- 126) 1952 wurde der rechte Pavillon wegen des Neubaus der Musikhochschule entfernt und auf den Lagerplatz an der

Sylter Straße verbracht, der zu einer Grünanlage
- Eckernförderplatz - umgestaltet werden sollte.

127) III. Zt. 119 Bd II. Nr. 3093. 9. October 1902, S. 546

128) Thorner Zeitung nr. 68, 20.3.1904 in der Biblioteka
Kopernika Toruń

129) a) Reformations-Denkmal/Leipzig/1883 von Johannes
Schilling - Luther sitzt, Melanchthon steht an seiner
linken Seite

b) Gebr. Grimm-Denkmal/Hanau/1896 von Syrius
Eberle - Wilhelm sitzt, Jacob steht an seiner rech-
ten Seite

c) Gauß-Weber-Denkmal/Göttingen/1899 von Ferdinand
Hartzer - Gauß sitzt, Weber steht an seiner rechten
Seite

d) Markgraf Johann I. und Otto III./Siegesallee Berlin/
1900 von Max Baumbach - Johann I. sitzt, Otto III.
steht an seiner rechten Seite

Lit. zum Doppelstandbild: Karl Arndt: Denkmäler in Göt-
tingen: Dichter und Gelehrte, in: Göttinger Jahrbuch 1975,
23. Folge, S. 107 - 143

130) Die Kunst für Alle 20. 1904/05, S. 144

131) Malkowsky a.a.O., S. 88 - Das Buch ist 1906 erschie-
nen, daraus resultiert, daß die Zusammenstellung sicher
1905 gemacht wurde, woraus sich die Zeit der Datierung
zwischen 1904 und 1905 ergibt.

132) Albert Hermann: Gräber berühmter und im öffentlichen
Leben bekanntgewordener Personen auf den Wiesbadener
Friedhöfen, Wiesbaden 1928, S. 197

133) Hans Rosenhagen in: Die Kunst für Alle 21. 1905/06,
S. 451

134) Mitteilungen der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft
23. Jg. 1908, S. 149

- 135) Ill. Zt. 130 Bd I. Nr. 3385. 14. Mai 1908, S. 954 von
M. R. (Rapsilber)
- 136) Ill. Zt. 150 Bd I. Nr. 3889. 10. Januar 1918, S. 41
- 137) Sitzungszimmer der DLG Frankfurt/M.
- 138) Homers Werke in zwei Bänden - Bd I Leipzig Max Hesse's
Verlag, S. 279
- 139) Brief Herters vom 29. April 1911 - schriftlicher Nachlaß
im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 140) Berliner Münzblätter, Organ der vereinigten Numisma-
tischen Gesellschaften Deutschlands und Österreichs,
hrsg. von Dr. Emil Bahrfeldt - Neue Folge V. Bd 35. -
37. Jahrg. 1914 - 1916, Berlin Verlag Berliner Münz-
blätter 1917, S. 419 - geprägt in der Hof-Kunstprägean-
stalt von B. H. Mayer Pforzheim
- 141) Brief vom 27. Januar 1913 von E. Herter an Dr. Jacob-
sen - Kopenhagen Glyptothek Carlsberg
- 142) 1912 berichtet in einer Ztschr. o.O., o.J., S. 407 im
Archiv der National Galerie Berlin DDR - Die Nachfrage
in der Glyptothek Kopenhagen hat ergeben, daß der Kopf
wohl ein persönliches Geschenk an Dr. Carl Jacobsen ge-
wesen war.
- 143) Brief vom 27. Januar 1913 von E. Herter an Dr. Jacob-
sen - Kopenhagen Glyptothek Carlsberg
- 144) Brief vom 14. März 1913 von E. Herter an Dr. Jacobsen -
Kopenhagen Glyptothek Carlsberg
- 145) Inv. no. 1732 Selbstbildnis 9,5 x 6 cm
Inv. no. 1733 Sphinx/Heine 7,5 x 6 cm in dem National-
museum Kopenhagen Münzsammlung
- 146) Brief vom 24. März 1913 von E. Herter an Dr. Jacobsen -
Kopenhagen Glyptothek Carlsberg
- 147) Brief vom 1. Juli 1913 von E. Herter an Dr. Jacobsen -
Kopenhagen Glyptothek Carlsberg

- 148) Hovedstaden 20. Januar 1916 - zitiert nach einem Brief von Dr. Haavard Rostrup am 9.2.1977
- 149) 51,7 x 39 cm/Bronze aus dem Berliner Kunsthandel 1974 nach Malmö verkauft
- 150) Wilhelm Weber: Luther-Denkmäler - Frühe Projekte und Verwirklichungen, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert - Deutung und Kritik, Hrsg. Hans-Ernst Mittag/Volker Plagemann, München 1972, S. 212
- 151) ebd. S. 213
- 152) ebd.
- 153) Brief vom 17.9.1915 von E. Herter an seinen Sohn Konrad - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 154) Artikel vom 15.5.1916 im Landesarchiv Berlin o.O.
- 155) Artikel zum 70. Geburtstag am 14.5. von M. Rapsilber im Archiv der National Galerie Berlin DDR o.O., o.J.
- 156) Brief vom 14.1.1917 von E. Herter an die Feuilleton-Redaktion der National Zeitung im Landesarchiv Berlin Rp. 24/AZ 428,20
- 157) ebd.
- 158) Brief vom 1.2.1917 - schriftlicher Nachlaß im Besitz der Tochter Brigitta Wintzer, Berlin
- 159) Blner Architekturwelt 20. 1918. S. 77 -
Ill. Zt. 150. Bd I. Nr. 3889. 10. Januar 1918, S. 41 -
Ztschr. f. bild. Kunst 53. 1918, S. 139

Kaiser Wilhelm I.

- 160) Landgericht Potsdam 1882 - Landgericht Flensburg
1883 - Kriminalgericht Moabit 1884 - Preußisch Holland
(Paslek) 1897 - Kiel-Holtenau 1900 - Lange Brücke Pots-
dam 1901 - Thorn (Torun) 1904

- 161) Erst 1882 ergeht der Auftrag zum Sterbenden Achill für die Kaiserin Elisabeth von Österreich, der für Ernst Herter den Durchbruch brachte
- 162) "Sterbender Achill" 1884 und "Hermes" f. d. Kaiserin von Österreich 86, "Sterbender Achill" Nationalgalerie 1886, "Deutsche Wehrkraft" f. d. Akademie der Künste 1887, "Loreley - Heinedenkmal New York 1888 - 1899, Auftrag zum Figurenschmuck der Potsdamer Brücke 1892 - 1895, Entwurf Albrecht v. Brandenburg für die Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche 1894, Auftrag zur "Schiffahrt" für das Rathaus 1894 - Enthüllung 1897, Von der Heydt Brücke 1895, Adolf von Motz Provinzialsteuergebäude 1897, Auftrag zur Siegesalleegruppe "Ludwig der Ältere" 1897 - Enthüllung 1899, "Bismarck" Wiesbaden 1898, "Helmholtz" für die Universität 1899, "Krupp" und die "Die Künste, der Technik huldigend" für die TH Berlin 1899, damit hören auch die vielen Aufträge auf, Herter beschickt nur noch Ausstellungen - an Auftragswerken wird 1901 Kaiser Wilhelm I. als letzter Schmuck zur Potsdamer Brücke fertig; 1906 - 1908 Kaiser Friedrich III. für Swinemünde und das Max-Eyth-Denkmal für die Deutsche Landwirtschaftsgesellschaft 1908.
- 163) Kieler Zeitung vom 5. April 1897
- 164) Selbst in Potsdam, so schreibt Herter nach Kiel, hatte er 1882 4000 Mark für eine nicht vollrunde Figur erhalten - aus der Generalakte II B No. 115 Flensburger Landgericht
- 165) ebd. - Vertrag vom Januar 1883 unter Punkt 3
- 166) Kieler Zeitung vom 5. April 1897
- 167) Generalakte II B No. 115 Flensburger Landgericht
- 168) Kieler Zeitung vom 5. April 1897

- 169) Kieler Zeitung vom 25. Juni 1900
- 170) Grundriß vom 1. August 1894 im Wasserbauamt Kiel-Holtenau Plankammer Nr. III 6.7
- 171) Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 129
- 172) Generalakte II B No. 115 Flensburger Landgericht
- 173) Brief ebd.
- 174) Punkt 8 des Vertrages - Vertrag ebd.
- 175) Brief ebd.
- 176) Brief ebd.
- 177) Brief ebd.
- 178) Geht aus einem Brief Herters am 28.4.1883 hervor - er habe am 9. April die Steine besorgt, mit der Ausführung begonnen und erbittet die erste Rate von 1000 Mark - ebd.
- 179) Brief vom 3. Juli 1883 - ebd.
- 180) ebd.
- 181) Brief Herters vom 31. August 1883 nach Flensburg - ebd.
- 182) ebd.
- 183) Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz, Berlin 1901, S. 132, Abb. S. 59
- 184) Aus: Am Hofe Kaiser Wilhelms II., Hrsg. Arthur Brehmer, Berlin 1898, S. 346
- 185) Peter Bloch: Berliner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, in: Gestern noch auf hohen Sockeln --, Haus am Lützowplatz 12. Okt. - 1. Dez. 1974, o.S.
- 186) Dieses Motiv der aufgebrochenen Steine, allerdings für einen Wasserfall, gibt es beim Kaiser Wilhelm I.-Denkmal zu Duisburg von Prof. Reusch (ein sehr guter Freund Herters), das im August 1898 aufgestellt wurde - Abb. bei Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz, Berlin 1901, S. 145
- 187) Aus den vorhandenen Fotos nicht ersichtlich - entnommen aus der Beschreibung der Kieler Zeitung vom 25. Juni 1900 Nro. 19 838 Abendausgabe

- 188) ebd.
- 189) Berliner Architekturwelt 2. 1900, S. 382
- 190) Kieler Zeitung vom 25. Juni 1900 Nro. 19 838 Abendausgabe
- 191) ebd.
- 192) Berliner Architekturwelt 2. 1900, S. 384
- 193) Maßstabgerecht nach einem Foto errechnet
- 194) Brief im Schleswig-Holsteinischen Landesarchiv Abt. 301 Nr. 1140
- 195) Brief ebd.
- 196) ebd.
- 197) ebd.
- 198) Brief ebd.
- 199) Brief mit der Nr. 2461 ebd.
- 200) Brief mit der Nr. 2595 ebd.
- 201) Kieler Zeitung vom 25. Juni 1900 Nro. 19 838 Abendausgabe
- 202) ebd.
- 203) ebd.
- 204) Akte XII 7 Band II. "Denkmal auf dem Leuchtturmhügel Kiel-Holtenau" im Wasserbauamt
- 205) ebd.
- 206) ebd.
- 207) ebd.
- 208) ebd.
- 209) ebd.
- 210) ebd.
- 211) ebd.
- 212) ebd.

Otto von Bismarck - Wiesbaden 1898

- 213) Bruno Garlepp: Bismarck-Denkmal für das deutsche Volk, The Werner Company, Chicago, Berlin, London, Paris, Melbourne 1895, S. 3
- 214) Volker Plagemann: Bismarck-Denkmäler, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert, Hrsg. Mittag/Plagemann, München 1972, S. 222
- 215) ebd. S. 218
- 216) ebd. S. 243 "Die Bismarck-Denkmäler in ihrer Gesamtheit stellen sich als ein unerwartet ausgedehntes, kostspieliges, aber wahrscheinlich auch eben so wirksames Instrument der nationalen Selbstverständlichung und Selbstbestätigung, zugleich als Instrument der Propaganda für bestimmte Interessen, bzw. für deren Verschleierung dar. Es wurde eingesetzt zur Ideologisierung sowohl der verschiedenen bürgerlichen Schichten wie auch der anderen Klassen in Deutschland, des an Einfluß verlierenden Adels und der anwachsenden Arbeiterschaft, sowie zur Beeinflussung der Bevölkerung in den neuen Grenzgebieten und in den Kolonien: Kunst als Propaganda."
- S. 245 "Eine eindrucksvoll stilisierte Interpretation sollte Bismarcks äußere Erscheinung, seine vermeintlichen Taten und Verdienste, seine Gedanken und Empfindungen vom hohen Denkmalssockel herab, oft in gigantischer Größe oder durch bombastische Architektur betont dem Denkmalbetrachter nahebringen. Kritische Auseinandersetzung wurde nahezu unmöglich gemacht. Die Formen der Denkmäler und schlagkräftige bildnerische und literarische Formeln bauten den Kanzler zu einer Figur auf, die vom Betrachter Akklamation, Dankbarkeit, Bewunderung, Gehorsam, Untertanengeist forderte."

- 217) Max Ehrhardt: Bismarck-Denkmäler Deutschlands und des Auslandes, Eisenach und Leipzig 1903
- 218) Golo Mann: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, S. Fischer Verlag 1966, S. 389/90
- 219) Karl Erich Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, in: Handbuch der Geschichte Bd 16, S. 172
- 220) Thomas Nipperdey: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland, in: Historische Ztschr. 206, 1968, S. 582
- 221) Ztschr. f. bild. Kunst Jg. 8, 1897, S. 483
- 222) Hermann Kantel: Festschrift zur Enthüllung des Bismarck-Denkmal in Wiesbaden am 9^{ten} Oct. 1898, Wiesbaden 1898, S. 20
- 223) G. Mann a.a.O., S. 492
- 224) Th. Nipperdey a.a.O., S. 585 N. bezeichnet die Bismarck-Denkmäler als den Typus der "geglückten" Nationaldenkmäler
- 225) Diese Familie kaufte von Herter das Grabdenkmal "Memento mori" (1908) - noch heute auf dem Wiesbadener Nordfriedhof
- 226) Hermann Kantel: Die Fahrt von Mitgliedern des Komites für die Errichtung eines Bismarck-Denkmal in Wiesbaden nach Friedrichsruh, Wiesbaden 1896, S. 6
- 227) ebd. S. 7 f.
- 228) ebd. S. 13
- 229) ebd. S. 15
- 230) ebd. S. 15
- 231) ebd. S. 16
- 232) ebd. S. 24 ff.
- 233) ebd. S. 27 f.
- 234) ebd. S. 32
- 235) ebd. S. 59

- 236) ebd. S. 60
- 237) ebd. S. 53 f.
- 238) ebd. S. 54
- 239) ebd. S. 63
- 240) Von Karl Hoffmann 1850 - heute Brunnenkolonnade
- 241) Hermann Kantel "Festschrift zur Enthüllung ---" a.a.O., S. 12
- 242) Volker Plagemann a.a.O., S. 223
- Bis 1903 haben je zwei Bismarck-Denkmäler gearbeitet: Joseph Drischler - Charlottenburg; Fritz Schneider - Wilmersdorf; Fritz Schaper - Berlin; Prof. Adolf Donndorf - Stuttgart; Friedrich Reusch - Königsberg; Adolf Brütt - Berlin; Robert Bärwald; Norbert Pfretzschner - Berlin; Rudolf Siemering - Berlin. Drei Denkmäler hat Max Meissner - Berlin gearbeitet; fünf fertigte Prof. Albermann - Köln und sechs Harro Magnussen - Berlin — zusammengetragen aus "Bismarck im Denkmal — Bismarck-Denkmäler Deutschlands und des Auslandes" Hg. Max Ehrhardt, Eisenach + Leipzig 1903
- 243) Hermann Kantel "Festschrift zur Enthüllung ---" a.a.O., S. 15
- 244) ebd. S. 14
- 245) ebd. S. 15
- 246) Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 116 ff.
- 247) Vertrag im Stadtarchiv Wiesbaden - Sign. G II 24
- 248) Es gibt nur ein Reiterstandbild in der gesamten Bismarck-darstellung — 1910 Bremen/Adolf v. Hildebrand — abgesehen von dem Siegesdenkmal in Leipzig von R. Siemering, wo Bismarck als eine der vier Eckfiguren zu Pferde dargestellt war.
- 249) Im Foto nicht erkennbar, daher übernommen von Hermann Kantel "Festschrift zur Enthüllung ---" a.a.O., S. 18 f.

- 250) Aus dem Zeitungsartikel "Als Wiesbaden Bismarck ein Denkmal setzte — Kanzler - Verehrung bescherte Spendenregen" des Wiesbadener Kuriers vom 17.12.1966 geht das nicht klar hervor.

Für Heine - ein Denkmal - in Deutschland

- 251) Peter Bloch: Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Schwann Düsseldorf 1975, S. 75
- 252) ebd. S. 75
- 253) Akte 1 Heinedenkmal - Heine Sammlung 7H XII 4/00 1887/1888 im Heinrich Heine Institut, Düsseldorf
- 254) Registratur I. - Titel VI Sect. 1, Nro 24.^a - Acten der Stadt Düsseldorf betr. die Errichtung eines Heine Denkmals Volumen I. Anfangen 1888/4 - Geschlossen 1897 - im Heinrich Heine Institut, Düsseldorf
- 255) Beschlüsse der Stadtverordneten - Versammlung 12. Januar 1886 bis 21. August 1888, Fotokopie der Handschrift - Stadtarchiv, Düsseldorf
- 256) Akte 1 a.a.O.
- 257) Registratur I. a.a.O. Brief von Nopsca aus Bad Kreuth, bei Tegernsee am 24. August 1888
- 258) Akte 1 a.a.O. Brief Herters vom 25. Dez. 1887 an Lindemann
- 259) Akte 1 a.a.O. Zeitungsausschnitt ohne Angaben
- 260) Akte 1 a.a.O. Brief Herters vom 1. Nov. 1888
- 261) Akte 1 a.a.O. Brief Herters vom 8. Nov. 1888
- 262) Akte 2 Heinedenkmal - Heine Sammlung 7h XII 4/00 1882/1892 im Heinrich Heine Institut, Düsseldorf
- 263) Registratur I. a.a.O.
- 264) Akte 2 a.a.O.

- 265) Akte 2 a.a.O.
- 266) Beschlüsse der Stadtverordneten - Versammlung 2. April 1891 bis 14. April 1893, Fotokopie der Handschrift - Stadtarchiv, Düsseldorf
- 267) Registratur I. a.a.O. Brief vom 14. Februar 1893
- 268) Peter Bloch: Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland, Schwann Düsseldorf 1975, S. 76, Abb. Nr. 123
- 269) Registratur I. a.a.O.
- 270) Broschüre, F. Dietz Verlag Düsseldorf in der Registratur I. a.a.O.
- 271) Registratur I. a.a.O. Aufruf vom 5. März 1888 in Düsseldorf
- 272) Hans Liebeschütz: Das Judentum im deutschen Geschichtsbild von Hegel bis Max Weber, Tübingen 1967, S. 183
- 273) ebd. S. 190
- 274) Karl Erich Born: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, in: Gebhardt: Handbuch der deutschen Geschichte, dtv wissenschaftliche Reihe, Bd 16, 1975, S. 166
- 275) Ludwig Marcuse: Die Geschichte des Heine-Denkmal in Deutschland, in: Heine - Melancholiker, Streiter in Marx, Epikureer, Rothenburg o. d. Tauber 1970, S. 454
- 276) Georg Malkowsky, a.a.O., S. 102
- 277) Registratur I. a.a.O.
- 278) Akte 3 Heinedenkmal - Heine Sammlung 7H XII 4/00 Jan. 1893 - Dez. 1894, Brief vom 10. Februar 1893, im Heinrich Heine Institut, Düsseldorf
- 279) Zitiert nach Barbara Glaubert: 'Danaergeschenk' aus Düsseldorf, in: Januarheft 1975 "Neues Mainz", S. 7
- 280) ebd. S. 7
- 281) ebd. S. 7
- 282) ebd. S. 6
- 283) Akte 3 a.a.O. Brief vom 11. Juli 1893

- 284) B. Glaubert a.a.O., S. 8
- 285) ebd. S. 7
- 286) ebd. S. 7
- 287) Mag. Akten S2673, Stadtarchiv Frankfurt/M.
- 288) ebd. Mag. Protokolle
- 289) Protokoll der Stadtratssitzung Blatt 222., Stadtarchiv Mainz
- 290) Akte 3 a.a.O.
- 291) B. Glaubert a.a.O., S. 8
- 292) Protokoll der Stadtratssitzung Blatt 515., Stadtarchiv Mainz
- 293) ebd.
- 294) B. Glaubert a.a.O., S. 8
- 295) ebd. S. 8
- 296) Akte 1 a.a.O. Brief vom 26. Mai 1888 aus Wien/Burg
- 297) Akte 1 a.a.O. Brief vom 23. Juli 1888 aus Düsseldorf an seine Excellenz in Wien
- 298) Akte 1 a.a.O. Brief vom 23. Juli 1888
- 299) Akte 1 a.a.O. Herters Brief vom 6. August 1888 an Lindemann
- 300) Akte 1 a.a.O. Brief Herters vom 18. August 1888 an Lindemann
- 301) Akte 1 a.a.O. Brief Herters vom 1. Nov. 1888
- 302) Registratur 1. a.a.O.
- 303) Freundliche Mitteilung von Donald J. Gormley, Executive Secretary, Art Commission of THE CITY OF NEW YORK, City Hall New York, N.Y. 10007
- 304) Moderne Kunst of July 10th, 1897, Vol. XI. No. 23
- 305) Freundliche Mitteilung von Donald J. Gormley, Protokoll der Sitzung der Municipal Art Commission
- 306) Moderne Kunst a.a.O. - "Whenever Germans are found abroad, the noble song of the beautiful, seductive enchan-

trees is heard, and by it a tribute of remembrance is paid to the beautiful German Fatherland and of the river of rivers, the Father Rhine about whom folklore, romance and history have woven a wreath of glory. This is easily understood: for in Heine's songs romance has found once more its most tender and charming sounds - the sweetest and most enchanting ones, however, in the song of the Lorely. And to the present day the German has remained somewhat responsive to romance, in spite of the vulgar bustle of our days, in spite of all the rattle of machinery and of all the greed for money. He likes to find an ideal counterpart to this bustle by fleeing to the refreshing fountain of the songs of his poets."

- 307) Im Besitz der Tochter, Brigitta Wintzer, eine Plakette mit dem Heine Relief des Brunnens in Bronze - auf der Rückseite die Sphinxdarstellung. Höhe 7,5 cm, Breite 6 cm, oben abgerundete Ecken. 1908 erscheint auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1626, verkäuflich, eine Bronze mit dem Titel "Dichter und Sphinx" --- vielleicht handelt es sich um diese Plakette.
- 308) Georg Malkowsky a.a.O., S. 106
Jahn: Wörterbuch der Kunst, 1962, S. 638, Kröners Taschenausgabe Bd 165 "Das bekannteste Beispiel ist die S. von Giseh, die z. T. aus dem anstehenden Felsen gehauen, z. T. aufgemauert ist (um 1400 v. Chr.), tradiert sich von Vorderasien im 7. Jh. nach Griechenland als Todessymbol, freistehend, geflügelt."
- 309) Georg Malkowsky a.a.O., S. 106
- 310) Clemenz Weiler: Von der Loreley bis zur Germania, in: Die Geschichte des Niederwalddenkmals, Limes Verlag Wiesbaden, 1963

- 311) Hans-Gerhard Evers: Plastik, in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd 11, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Rudolf Zeitler, Berlin 1966, S. 158
- 312) L. Marcuse a.a.O., S. 456/457 - ein projektierte Aufstellungsort ist nicht genannt
- 313) ebd. S. 457/458
- 314) Hans Lohne: Mit offenen Augen durch Frankfurt. Ein Handbuch, S. 89/90
- 315) L. Marcuse a.a.O., S. 459
- 316) L. Marcuse a.a.O., S. 459/460
- 317) Peter Dreessen: Hamburgs Heine-Denkmal steht noch aus, in: Hamburger Abendblatt vom 15.12.1972, Nr. 292, S. 29

Der seltene Fang

- 318) Peter Bloch: Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst, in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz XI / 1973, S. 144
- 319) Karl Friedrich Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, 3. Heft Berlin 1823
- 320) P. Bloch a.a.O., S. 143
- 321) ebd. S. 158
- 322) Sieghart Ott: Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur, München 1968, S. 71
- 323) Friedrich Haack: Die Kunst im XIX. Jh., Eßlingen 1909, S. 317
- 324) Berlin und seine Bauten II - III. 1896, S. 39
- 325) Acta der Deputation für die städtischen Park-, Garten- und Baum-Anlagen, betreffend die Anlegung des Victoria Parks auf dem Kreuzberge. Volumen I. von 1888 - 1893, Acta Victoria Park No. 1, S. 125 Brief vom 5. September 1891, Gartenbauamt Kreuzberg Berlin

- 326) Katalog Gladenbeck:
Nr. 1402. Ohne Sockel 70 cm hoch
Nr. 1366. Ohne Sockel 35 cm hoch
Nr. 1367. Ohne Sockel 19 cm hoch, mit profiliertem
Marmorpostament 30 cm hoch
- 327) P. Bloch a.a.O., S. 178

Alfred Krupp - ein Erfinder

- 328) Ztschr. des Vereins deutscher Ingenieure (VDI), 1893,
S. 380
- 329) ebd.
- 330) ebd.
- 331) Ztschr. des VDI, 1894, S. 887
- 332) ebd.
- 333) Ztschr. des VDI, 1895, S. 1187/1188
- 334) ebd.
- 335) Berliner Architekturwelt 30, 1896, S. 536
- 336) Ztschr. f. bild. Kunst 8, 1897, S. 298
- 337) Ztschr. des VDI, 1896, S. 218
- 338) Stahl und Eisen, Ztschr. f. das deutsche Hüttenwesen,
1896.2, S. 483
- 339) Ztschr. des VDI, 1896, S. 853
- 340) ebd.
- 341) ebd.
- 342) Stahl und Eisen, 1891.1, S. 336
- 343) Stahl und Eisen, 1891.2, S. 483
- 344) ebd.
- 345) Stahl und Eisen, 1896.2, S. 514
- 346) ebd. S. 655
- 347) ebd. S. 607

- 348) ebd. S. 941
- 349) ebd. S. 942
- 350) Stahl und Eisen, 1897.1, S. 333
- 351) Adolf Max Vogt: Das architektonische Denkmal - seine dritte Kulmination im 18. Jahrhundert, in: Denkmäler im 19. Jh., Hrsg. Mittag/Plagemann, München 1972, S. 29
- 352) Ztschr. des VDI, 1895, S. 1187
- 353) ebd.
- 354) Festschrift: Die Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin - 18.-21. October 1899, S. 34
- 355) Stahl und Eisen, 1897.1, S. 333
- 356) Ztschr. des VDI, 1896, S. 853
- 357) ebd. S. 854
- 358) ebd.
- 359) ebd.
- 360) ebd.
- 361) ebd.
- 362) ebd. S. 855
- 363) Ztschr. des VDI, 1900, S. 364
- 364) Ztschr. des VDI, 1897, S. 1296
- 365) Es existiert ein Foto der Siemensbüste, die 1897 als Entwurf zum Wettbewerb für die TH von Herter eingereicht wurde --- freundliche Mitteilung und Übersendung der Fotografie vom Werner-von-Siemens Institut für Geschichte des Hauses Siemens, München, Abb. 130 --- Abb. auch bei Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 119
- 366) Stahl und Eisen, 1898.1, S. 395
- 367) Freundliche Mitteilung von Herrn Dr.-Ing. K. Mauel vom VDI am 28.11.1974, daß sich keine Begründung darüber in den Archivunterlagen befindet

- 368) Stahl und Eisen, 1892.2, S. 639
- 369) Freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Wolfgang Vollrath am 15.2.1975, Archiv der Villa Hügel
- 370) Freundliche Mitteilung von Herrn Bauhoff am 10.3.1975, Bücherei des VDEh
- 371) s. Foto vom Werner-von-Siemens Institut, München, Abb. 130
- 372) Brief von Frau Prof. Wirth am 14.1.1976, in dem sie mir mitteilt: "Die Kenntnis in bezug auf Ihre Frage beruht also auf eigenen Augenschein."
- 373) Nach Rücksprache mit Herrn Ewert, Institut für Elektrotechnik, der seit 1947 der TU angehört — und nach Rücksprache mit Herrn Steinberg, Institut für Gießereitechnik, der seit 1950 der TU angehört — beide kennen das Denkmal nur mit der Kanone
- 374) Denkmäler im 19. Jahrhundert, Hrsg. Mittig/Plagemann, München 1972, S. 12
- 375) ebd. S. 9
- 376) Stricker: Die deutschen Denkmäler, in: Germania 1.1851, S. 17/18, zitiert nach: Mittig/Plagemann a.a.O.
- 377) Festschrift: Die Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin - 18.-21. October 1899, S. 34
- 378) ebd.
- 379) ebd. S. 36/37
- 380) ebd. S. 39
- 381) ebd.
- 382) Ztschr. des VDI, 1899, S. 1345
- 383) ebd. S. 1342
- 384) ebd.
- 385) ebd. S. 1345
- 386) ebd.
- 387) ebd.

- 388) Die Statuen standen in den Rondells vor der Rampe zur Straße hin - s. Abb. 126
- 389) Ztschr. des VDI, 1899, S. 1348
- 390) Am Hofe Kaiser Wilhelms II., Hrsg. Arthur Brehmer, Berlin 1898, S. 346
- 391) Ztschr. des VDI, 1899, S. 1345
- 392) Eine Abb. über die Aufstellung in der TU bis 1966 bei Erhard Ingwersen: Standbilder in Berlin, Berlin 1967, Abb. Nr. 32
- 393) Abb. dieser Aufstellung ebd., Abb. Nr. 33

Anhang

- 394) Dieses Foto befindet sich in einer Mappe der National Galerie Berlin DDR mit dem Vermerk "Ernst Herter"

Würdigung

- 395) Peter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 165
- 396) Karl Eggers: Christian Daniel Rauch - Leben und Werke, Berlin F. Fontane 1891, S. 61
- 397) Georg Malkowsky: Die Kunst im Dienste der Staats-Idee - Hohenzollerische Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II., Patria Verlag Berlin 1912, S. 209
- 398) P. Bloch a.a.O., S. 163
- 399) Friedrich und Karl Eggers: Christian Daniel Rauch, Bd III, Berlin 1886, S. 273
- 400) P. Bloch a.a.O., S. 163

- 401) ebd. S. 168
- 402) F. und K. Eggers a.a.O., Bd III, S. 187
- 403) Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 32
- 404) Georg Malkowsky: Die Kunst im Dienste der Staats-Idee a.a.O., S. 231
- 405) ebd. S. 16
- 406) Sieghart Ott: Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur. Sonderreihe dtv 1968, S. 83
- 407) P. Bloch a.a.O., S. 165
- 408) ebd. S. 175
- 409) Zeittracht: Bismarck-Statue; Krupp, Guter Fang; Helmholtz; Friedrich d.Gr./Breslau; Kaiser Wilhelm I. Thorn, Flensburg, Kiel-Holtenau, Lange Brücke Potsdam; Kaiser Friedrich/Swinemünde
- Allegorie: Die Künste, der Technik huldigend; Loreley-Brunnen; Bismarck-Denkmal; Kaiser Wilhelm I. -Denkmal/Kiel-Holtenau; Eyth-Denkmal; Kunstausstellungsmedaille 1891; Havel-Nuthe-Gruppe, Kaiser Wilhelm I. -Denkmal/Potsdam;
- Pathos: Amazonenschlacht; Sterbender Achill; Meertyrann; In Meerestiefen; Moses;
- Verismus: Die Büsten von Herters Vater; K.H. Wiebe; Dr. R. Bosse; Senator Dr. Klügmann; E.W. von Siemens; F. Liszt; I. Baensch; A. Plockhorst; Tochter Erna; Grabmäler (Medaillons) von Dotti; Warthmüller; Bargiel
- Avers der Medaille vom Nord-Ostsee-Kanal; Bismarck-Statue; Krupp; Selbstbildnis
- Gewandfülle: Moses; Apostel Jakobus; Loreley-Statue

- 410) P. Bloch a.a.O., S. 164
- 411) P. Bloch a.a.O., S. 176
- 412) G. Malkowsky a.a.O., S. 34
- 413) ebd. S. 35
- 414) K. Eggers a.a.O., 1891, S. 92

Literaturverzeichnis

Abshoff, Fritz: Deutschlands Ruhm und Stolz. Unsere hervorragendsten vaterländischen Denkmäler in Wort und Bild, Berlin 1900

Architekturwelt, Berliner: 30.1896, Neue Folge 2.1900, 20.1918

Arndt, Karl: Denkmäler in Göttingen: Dichter und Gelehrte, in: Göttinger Jahrbuch 1975, 23. Folge

Bär, Der: 17.1891

Bahrfeldt, Emil (Hrsg.): Berliner Münzblätter, Organ der vereinigten Numismatischen Gesellschaften Deutschlands und Österreichs, Neue Folge V. Bd 35. - 37. Jahrgang 1914 - 1916, Berlin Verlag Berliner Münzblätter 1917

Bauzeitung, Deutsche: 24.1890

Berlin und seine Bauten: Bd II-III, Berlin 1896

Bloch, Peter: Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz VIII/1970

Ders.: Das Kreuzberg-Denkmal und die patriotische Kunst, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz XII/1973

Ders.: Berliner Skulpturen des 19. Jahrhunderts, in: Gestern noch auf hohen Sockeln ---, Berlin 1974

- Bloch, Peter: Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland,
Düsseldorf 1975
- Born, Karl Erich: Von der Reichsgründung bis zum Ersten Weltkrieg, in: Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte
Bd 16, München 1975
- Brehmer, Arthur (Hrsg.): Am Hofe Kaiser Wilhelms II., Berlin 1898
- Dreesen, Peter: Hamburgs Heine-Denkmal steht noch aus, in:
Hamburger Abendblatt vom 15. 12. 1972
- Eggers, Friedrich und Karl: Christian Daniel Rauch, 5 Bde,
Berlin 1873 - 1891
- Eggers, Karl: Christian Daniel Rauch - Leben und Werke, Berlin 1891
- Ehrhardt, Max: Bismarck-Denkmäler Deutschlands und des
Auslandes, Eisenach und Leipzig 1903
- Evers, Hans-Gerhard: Plastik, in: Propyläen Kunstgeschichte
Bd 11, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, hrsg. von Rudolf Zeitler, Berlin 1966
- Festschrift: Die Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen
Hochschule zu Berlin - 18.-21. October 1899
- Fontane, Theodor: Mathilde Möhring, in: Nymphenburger Jubiläumsausgabe, 3 Bde, München 1968

Garlepp, Bruno: Bismarck-Denkmal für das deutsche Volk,
The Werner Company, Chicago, Berlin, London, Paris,
Melbourne 1895

Glaubert, Barbara: 'Danaergeschenk' aus Düsseldorf, in: Ja-
nuarheft 1975 "Neues Mainz"

Haack, Friedrich: Die Kunst im XIX Jahrhundert, Eßlingen 1909

Hermann, Albert: Gräber berühmter und im öffentlichen Leben
bekanntgewordener Personen auf den Wiesbadener Fried-
höfen, Wiesbaden 1928

Hollersborn, Harald: Als Wiesbaden Bismarck ein Denkmal
setzte, in: Wiesbadener Kurier vom 17. 12. 1966

Homer: Werke in zwei Bänden, Leipzig o.J.

Ingwersen, Erhard: Standbilder in Berlin, Berlin 1967

Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1962

Jansa, Friedrich: Deutsche bildende Künstler in Wort und Bild,
Leipzig 1912

Kantel, Hermann: Die Fahrt von Mitgliedern des Komites für
die Errichtung eines Bismarck-Denkmal in Wiesbaden
nach Friedrichsruh, Wiesbaden 1896

Ders.: Festschrift zur Enthüllung des Bismarck-Denkmal in
Wiesbaden am 9^{ten} Oct. 1898, Wiesbaden 1898

Koenigsberger, Leo: Hermann Helmholtz, Braunschweig 1911

Kunst für Alle, Die: 4.1888/89, 8.1892/93, 14.1898/99,
20.1904/05, 21.1905/06

Kunst, Moderne: 1897, Vol. XI. No. 23

Kuntzemüller, Otto: Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Gro-
ßen, Bremen 1902

Land und Meer, Über: 77.1897

Lange, Christian: Sammlung schleswig-holsteinischer Münzen
und Medaillen, Berlin 1912

Liebeschütz, Hans: Das Judentum im deutschen Geschichtsbild
von Hegel bis Max Weber, Tübingen 1967

Lohne, Hans: Mit offenen Augen durch Frankfurt. Ein Handbuch
der Brunnen, Denkmäler, Gedenkstätten und der Kunst
am Bau, Frankfurt/M. 1969

Malkowsky, Georg: Ernst Herter - Beitrag zur Geschichte der
Berliner Bildhauerschule, Berlin 1906

Ders.: Die Kunst im Dienste der Staats-Idee - Hohenzollerische
Kunstpolitik vom Großen Kurfürsten bis auf Wilhelm II.,
Berlin 1912

Mann, Golo: Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts,
S. Fischer Verlag 1966

Marcuse, Ludwig: Die Geschichte des Heine-Denkmal in Deutschland, in: Heine-Melancholiker, Streiter in Marx, Epikureer, Rothenburg o. d. Tauber 1970

Mardersteig, F.: Gustav Blaeser. Ein Bildhauer des ausklingenden Klassizismus o.O., o.J. (Maschinenskript in der Handbibliothek der National Galerie Berlin DDR)

Mitteilungen der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft 23. Jg. 1908

Mittig, Hans-Ernst und Plagemann, Volker (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, Studien zur Kunst des 19. Jhdts. Bd 20, München 1972

Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Historische Zeitschrift, Bd 206, München 1968

Ott, Sieghart: Kunst und Staat. Der Künstler zwischen Freiheit und Zensur, München 1968

Rave, Paul Ortwin: Deutsche Bildhauerkunst von Schadow bis zur Gegenwart. Ein Führer zu den Bildwerken der National Galerie, Berlin 1929

Schinkel, Karl Friedrich: Sammlung architektonischer Entwürfe 3. Heft, Berlin 1823

Sickler, Friedrich: Die plastischen Werke Thorvaldsens des Dänen in Rom, in: Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode, 1814

Stricker: Die deutschen Denkmäler, in: Germania 1.1851

Thieme-Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden
Künstler Bd 16, Leipzig 1923

Vogt, Adolf Max: Das architektonische Denkmal - seine dritte
Kulmination im 18. Jahrhundert, in: Denkmäler im 19.
Jahrhundert. Deutung und Kritik, Studien zur Kunst des
19. Jhdts. Bd 20, München 1972

Weber, Wilhelm: Luther-Denkmäler - Frühe Projekte und Ver-
wirklichungen, in: Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deu-
tung und Kritik, Studien zur Kunst des 19. Jhdts. Bd 20,
München 1972

Weiler, Clemenz: Von der Loreley bis zur Germania, in: Die
Geschichte des Niederwalddenkmals, Wiesbaden 1963

Wittstock, Jürgen: Thorvaldsens "Hebe" in Karlsruhe, in: Jahr-
buch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württem-
berg Bd 13, 1976

Zeidler und Wimmel 1776-1976, Bauen in Naturstein, 200 Jahre
Zeidler und Wimmel, Steinbrüche-Steinmetzbetriebe-
Steinindustrie, Bruckmann KG München 1976

Zeitschrift für das deutsche Hüttenwesen: Stahl und Eisen:
1891.1, 1891.2, 1892.2, 1896.2, 1897.1, 1898.1

Zeitschrift für bildende Kunst: 19.1884, 22.1887, Neue Folge
8.1897, 12.1901

Zeitschrift des Vereins deutscher Ingenieure: 1894, 1895,
1896, 1897, 1899, 1900

Zeitung, Illustrierte, Leipzig: 72. Bd I. 1879, 78. Bd I. 1882,
84. Bd I. 1885, 86. Bd I. 1886, 95. Bd II. 1890, 104.
Bd I. 1895, 108. Bd I. 1897

Nachtrag

Bloch, Peter; Grzimek, Waldemar: Das klassische Berlin -
Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhun-
dert, Propyläen Verlag 1978

Bloch, Peter: Die Berliner Bildhauerei des 19. Jahrhunderts
und die Antike, in: Berlin und die Antike (Katalog und
Aufsätze), Berlin 1979

Teil II

OEUVREKATALOG

Der Katalog ist nicht chronologisch geordnet, sondern alphabetisch im Sinne der "Preußischen Instruktionen", d. h. die Titelaufnahme läuft in grammatikalischer Abfolge, jeder Titel erscheint unter dem Nominativ regens - Artikel, Präpositionen und Konjunktionen bleiben unberücksichtigt. Bei Namen ist der Familienname das erste Ordnungswort, Ausnahmen machen die Titel "Frau I. R." und "Herr R. G.", die nicht unter ihrem Familiennamen zu finden sind, sondern unter "F" und "H".

Kat. Nr. 1: STERBENDER ACHILL

Behandelt S. 27, 41 - 43, Abb. 33 - 35

Freiplastische Figur auf buntem polygonalen Marmorsockel

Material: Marmor

Maße: Höhe 160 cm - Breite 212 cm

Daten: 1884

Bezeichnet: E. Herter. Berlin 1884

Standort: Korfu, Achilleion

Erhaltungszustand: Oberfläche korrodiert, sonst intakt

Modell: 1881 Gips (verschollen)

Achill lagert antikisch nackt auf einem Fels, er ist im Moment des Todeskampfes dargestellt und zieht sich den todbringenden Pfeil aus der rechten Ferse.

Die Figur wird manchmal auch "Alexander Achill" betitelt.

Das Gipsmodell ist 1881 auf der Akademie-Ausstellung in Berlin als verkäuflich gemeldet und 1882 auf der Internationalen Kunstausstellung in Wien.

1883 Auftrag von der Kaiserin Elisabeth von Österreich für
Schloß Lainz/Wien

1884 Auftrag für Lainz/Wien ausgeführt

Lit.: Katalog Akademie-Ausstellung 1881, S. 90. Nr. 1003. —
Ill. Zt. 78. Bd I. No. 2030. 27. März 1882. S. 435-437,
Abb. S. 436; 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158.
Abb. S. 155; 119. Bd I. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546;
130. Bd II. No. 3381. 16. April 1908. Abb. S. 743; 150.
Bd I. No. 3889. 10. Jan. 1918. S. 41 m. Abb. —
Ztschr. f. bild. Kunst 18. 1883 Kunst-Chronik S. 12 —
Über Land und Meer Bd 67. No. 21. 1892. S. 437. Abb.

S. 436 — Arthur Schulz: Deutsche Skulpturen der Neuzeit, Berlin 1900, Abb. Bd II. Nr. 54 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 387 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 32/33; 53/54; 100; 144; Abb. S. 52 — Peter Bloch: Amerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz VIII/1970, S. 178

Replik 1a) Verkleinerte Replik (?)

Elfenbeinmasse

Maße unbekannt

1879

1879 auf der Akademie-Ausstellung unter der
Nr. 800 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1879, S. 69,
Nr. 800

1b) Verkleinerte Replik

Gips, schwarz übermalt

Höhe 40 cm - Breite 50 cm

1884

Bezeichnet: E. Herter Berlin 1884

Berlin, Skulpturengalerie (Geschenk aus Berliner
Privatbesitz)

Erhaltungszustand: Arm und Helmspitze restauriert,
sonst intakt

1c) Verkleinerte Replik (?)

Behandelt S. 45

1884

Besitzer: Fritz Wolff (erwähnt in einem Brief von
F. Wolff an Ernst Herter am 23.11.1884)

Verschollen

1884 war auf der Akademie-Ausstellung unter der
Nr. 970 ein Bronzeguß als verkäuflich gemeldet,
es wird vermutet, daß dieser mit der Figur von
F. Wolff identisch ist, möglicherweise handelt es
sich um die Gladenbecksche Ladenbronzes (Replik 1i).

Lit.: Katalog Akademie-Ausstellung 1884, S. 166,
Nr. 970

1d) Replik in Originalgröße

Behandelt S. 45, 49, 56

Marmor

Höhe 160 cm - Breite 212 cm

1886

Bezeichnet: E. Herter. Berlin 1886

Ehemals National Galerie, Berlin DDR - heute verschollen

1884 Auftrag von Kaiser Wilhelm I. für die National
Galerie

1886 Auftrag für Berlin ausgeführt

1886 auf der Jubiläumsausstellung in Berlin unter
der Nr. 1656

Seit 1891 regelmäßig im Katalog der National
Galerie unter Nr. 49 bis 1923

1934 erscheint die Plastik im Katalog der National
Galerie S. 183 unter den ausgeliehenen Werken:
"Der sterbende Achill" Marmor, Elbing,
Stadtverwaltung

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1886, S. 265,
Nr. 1656 — Ztschr. f. bild. Kunst 22. 1887
Kunst-Chronik S. 43 — Die Kunst für Alle 2.
1886/87 S. 25 — Katalog der National Galerie
1891. S. 307. Nr. 49; 1897. S. 341. Nr. 49;
1898. S. 355. Nr. 49; 1900. S. 365. Nr. 49;
1901. S. 371. Nr. 49; 1902. S. 379. Nr. 49;
1903. S. 385. Nr. 49; 1911. S. 163. Nr. 49;
1912. S. 151. Nr. 49; 1914. S. 151. Nr. 49;
1916. S. 125. Nr. 49; 1918. S. 131. Nr. 49;
1921. S. 155. Nr. 49; 1923. S. 129. Nr. 49;
1934. S. 183. Nr. 49 — Über Land und Meer
Bd 77. No. 22. 1897. S. 374

1e) Replik in Originalgröße

Gips

Höhe 162 cm - Breite 208 cm

Kopenhagen, Glyptothek, Inv.no. 648. (1892-1955) -
heute verschollen (Mitteilung der Ny Carlsberg Glyp-
tothek, Kopenhagen am 13.3.1975)

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter Nr. 1911
als verkäuflich gemeldet (es wird vermutet,
daß es sich um diese Replik handelt)

Lit.: Katalog LXIII. Akademie der Künste 1892,
2. Auflage S. 106. Nr. 1911

1f) Verkleinerte Replik

Gips auf einem polygonalen Sockel

Höhe 30 cm - Breite 35 cm

Bezeichnet: E. Herter 1908

Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: gut

Es könnte sich hier um das Modell zur Replik 1g handeln.

1977 wurden in der Gipsformerei Berlin acht Nachgüsse gefertigt

1g) Verkleinerte Replik

Bronze auf Marmorsockel

Höhe 32 cm

Bezeichnet: E. Herter 1908

Ehemals Berlin, Frau Prof. Elisabeth Herter - heute verschollen

1908 im Glaspalast München unter Nr. 1801 als verkäuflich gemeldet (es wird vermutet, daß es sich um diese Bronze handelt)

1908 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter Nr. 132 als verkäuflich gemeldet (es wird vermutet, daß es sich um diese Bronze handelt)

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1908. S. 11. Nr. 132 — Offizieller Katalog Münchener Jahresausstellung 1. Juni 1908. S. 142. Nr. 1801 — 100 Jahre Berliner Kunst - Im Schaffen des Vereins Berliner Künstler, 1929, S. 198, Nr. 81

1h) Verkleinerte Replik (?)

Bronze

Maße unbekannt

Bezeichnet: E. Herter

Bis 1972 in Nicosia, Zypern (1972 Herrn Prof. Dr.

Konrad Herter in einem Brief zum Kauf angeboten)

Verschollen

1i) Verkleinerte Replik

Bronze

Höhe o. Sockel 40 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 747

1884 gab es auf der Akademie-Ausstellung einen
Bronzeguß (s. unter 1c), der möglicherweise
mit dieser Ladenbronze identisch ist.

Kat. Nr. 2: RUHENDER ALEXANDER

Behandelt S. 27 - 30, Abb. 13

Freiplastische Figur

Material: Bronze, in abgetönter Patinierung

Maße: Höhe 62 cm - Breite 96 cm

Daten: 1876

Bezeichnet: E. Herter fct. 1878

Standort: Depot National Galerie, Berlin DDR

Erhaltungszustand: Schild verloren, sonst intakt

Modell: 1875 (verschollen)

Alexander lagert antikisch nackt auf einer Liege und ist im Moment des Überganges vom Wachen zum Schlafen gegeben.

1875 ist das Modell fertig, das ein Berliner Bankier im Atelier Herters sieht - dieser finanziert die Bronzearbeit

1876 ist das Modell auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1007 als verkäuflich gemeldet

1876 Bronzefigur ausgeführt

1878 Ankauf für die Königliche Nationalgalerie

1879 Aufstellung in der Nationalgalerie

Seit 1880 regelmäßig im Katalog der Nationalgalerie unter
Nr. 29 bis 1914

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1876. S. 78. Nr. 1007 —
Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885 S. 158/159;
119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Über
Land und Meer Bd 77. No. 22. 1897. S. 374 — Arthur
Schulz: Deutsche Skulpturen der Neuzeit. Berlin 1900.
3 Bde. Abb. Bd II. Tafel 22 — Berliner Architekturwelt
2.1900. S. 385 — Georg Malkowsky: Ernst Herter. Ber-
lin 1906. S. 32, 56 - 58, Abb. S. 57 — Katalog der Na-
tionalgalerie 1880. S. 250. Nr. 29; 1885. S. 250. Nr. 29;
1891. S. 302. Nr. 29; 1897. S. 336. Nr. 29; 1898. S.
350. Nr. 29; 1900. S. 360. Nr. 29; 1901. S. 366. Nr. 29;
1902. S. 374. Nr. 29; 1903. S. 380. Nr. 29; 1908. S.
159. Nr. 29; 1911. S. 163. Nr. 29; 1912. S. 151. Nr. 29;
1914. S. 151. Nr. 29 — 100 Jahre Berliner Kunst - Im
Schaffen des Vereins Berliner Künstler, 1929, S. 198,
Nr. 80 — Peter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulp-
turen des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz
VIII/1970, S. 178

Replik 2a) Replik in Originalgröße (?)

Marmor

Maße unbekannt

1876/77

Besitzer: S. Excellenz Justizminister Dr. Friedberg
(Verzeichnet im Lebenslauf Herters)

Verschollen

2b) Replik in Originalgröße (?)

Marmor

Maße unbekannt

1879

1879 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.
799 als verkäuflich gemeldet

1891 im Verein Berliner Künstler unter der Nr.
1786a als verkäuflich gemeldet

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.
1915 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1879. S. 69.
Nr. 799 — Ill. Zt. 84 Bd I. No. 2172. 14.
Febr. 1885. S. 158 — Katalog Verein Ber-
liner Künstler Internationale Kunst-Ausstel-
lung 1891 anlässlich seines 50. Bestehens
1841-1891, Nr. 1786a — Katalog Akademie
der Künste 1892, Nr. 1915 — Ztschr. f. bild.
Kunst 3. 1892. S. 436

2c) verkleinerte Replik

Bronze

Höhe 47 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 746.

Kat. Nr. 3: AMAZONENSCHLACHT

Behandelt S. 55/56, Abb. 46

Relief

Material: Marmor

Maße: Höhe ca. 150 cm - Breite ca. 250 cm

Daten: 1886

Standort: Ehemals im Vestibül der Villa Herter in Berlin, Uhlandstraße 6 - heute verschollen

Modell: 1886 (verschollen)

Dargestellt ist der Kampf der Amazonenkönigin Penthesilea mit Achill.

- 1887 war das Gipsmodell auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1182 als verkäuflich gemeldet
- 1891 war das Marmorrelief auf der Ausstellung im Verein Berliner Künstler unter der Nr. 1784 als verkäuflich gemeldet
- 1892 war das Marmorrelief auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1909 als verkäuflich gemeldet

Das Werk ist ohne Auftrag gearbeitet worden. Da Herter das Relief nicht veräußern konnte, schmückte er sich damit die Eingangshalle seines Hauses, wo es bis zum Umbau 1959 gewesen sein soll und dann eingebaut wurde (nach Aussage des Architekten Dipl. Ing. Biermann).

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1887, S. 230, Abb. S. 228, Nr. 1182 — Die Kunst für Alle 2.1886/87 S. 252; 5. 1889/90 S. 372; 14. 1898/99 S. 21 — Ill. Zt. 97. Bd II. No. 2506. 11. Juli 1891 S. 50 — Katalog Verein Berliner Künstler Internationale Kunst-Ausstellung 1891 anlässlich seines 50. Bestehens 1841 - 1891, Abb. S. 54, Nr. 1784 — Ztschr. f. bild. Kunst 3.1892. S. 436 — Katalog der Akademie der Künste 2. Auflage 1892, S. 106 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 51 und 53, Abb. S. 50

Kat. Nr. 4: ANTIGONE

Behandelt S. 15, Abb. 4

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Maße: Lebensgroß

Daten: 1873

Bezeichnet: E. Herter 1873

Standort: Bibliothek Schloß Homburg v. d. Höhe, Inv.-Nr.

GK III 929

Erhaltungszustand: gut

Modell: 1869 (verschollen)

Antigone, mit einem griechischen gegürteten Peplos, ist mit einem Salbgefäß auf dem Wege zum Grab des Bruders.

1872 auf der XLVIII. Akademie-Ausstellung unter Nr. 1019

1873 im Lokal des Berliner Künstlervereins

1884 ist das Modell auf der Akademie-Ausstellung - wird vom Kaiser gesehen und für das Schloß Berlin bestellt (Hinweis findet sich in Herters Lebenslauf)

Lit.: Ztschr. f. bild. Kunst 9. 1874 Kunst-Chronik S. 75 —
Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 157 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 30,
49/50, 57, Abb. S. 48 — Peter Bloch: Anmerkungen zu
Berliner Skulpturen des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preuß.
Kulturbesitz VIII/1970, S. 178

Replik 4a) Verkleinerte Replik (?)

Zinkguß, galvanisch-bronziert

Maße unbekannt

1874 auf der XLIX. Akademie-Ausstellung unter Nr.
962 für 65 Taler angeboten

Verschollen

Lit.: Katalog XLIX. Akademie der Künste 1874.
Nr. 962

Kat. Nr. 5: APOSTEL JACOBUS

Behandelt S. 99, Abb. 123

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1897

Standort: Westfront des Domes, Berlin DDR

Erhaltungszustand: intakt

Modell: 1896 (verschollen)

Jacobus d. Ältere ist im Reisemantel als Pilger dargestellt, in
der Rechten trägt er heilige Schriftrollen.

Am 17. Juni 1894 war die Grundsteinlegung für den Dom. Der
Auftrag mußte 1896 erfolgt sein, denn eine Zeitschrift von 1897
zeigt schon die Figuren am Dom.

Lit.: Die Kunst für Alle 13.1897/98 S. 14 — Georg Malkowsky:
Ernst Herter, Berlin 1906, S. 81/82, Abb. S. 81 — Pe-
ter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19.
Jhs., in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 178

Kat. Nr. 6: APOSTEL PAULUS

Behandelt S. 99, Abb. 124

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1897

Standort: Westfront des Domes, Berlin DDR

Erhaltungszustand: intakt

Modell: 1896 (verschollen)

Paulus ist mit seinen Schriften, die er auf der linken Hüfte hält, und dem Schwert dargestellt.

Geschichte s. Jacobus

Lit.: s. Jacobus, Abb. Malkowsky S. 80

Kat. Nr. 7: ERNST MORITZ ARNDT

Behandelt S. 145 - 147, Abb. 180

Plakette

Daten: 1913

Bezeichnet: E. HERTER. fec. 1913

Arndt ist im Linksprofil als Hermenabschnitt gegeben und als

Pendant zur Theodor Körner-Plakette gedacht (Kat. Nr. 78).

1913 erschien auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 719 ein "Modell für eine Plakette" in getöntem Gips - es könnte sich um diese, um das Pendant (Kat. Nr. 78) oder um den "Ersten Hohenzoller in der Mark Brandenburg" (Kat. Nr. 115) gehandelt haben.

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1913. S. 36.
Nr. 719

Kat. Nr. 8: ASPASIA

Behandelt S. 52/53, Abb. 43

Freiplastische Figur

Material: Zink, patiniert

Maße: Da als Pendant zum "Ruhenden Alexander" (Kat. Nr. 2)
gedacht, könnte sie eine Höhe von ca. 60 cm und eine
Breite von ca. 100 cm gehabt haben.

Daten: 1885

Bezeichnet: E. Herter fec. 85

Modell: 1885 (verschollen)

Aspasia lagert antikisch nackt auf einer Liege.

1886 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1658 als ver-
käuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 159;
86. Bd I. No. 2240. 5. Juni 1886. S. 558; 119. Bd II.
No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Katalog Akademie
der Künste 1886. S. 265. Abb. S. 264. Nr. 1658

Replik 8a) Replik in Originalgröße (?)

Marmor

Maße unbekannt

1886

1887 auf der Jubiläumsausstellung der Akademie
der Künste

Verschollen

Lit.: Ztschr. f. bild. Kunst 22.1887, S. 48; 3.
1892. S. 436 — Katalog der LXIII. Akade-
mie Ausstellung 2. Auflage 1892. S. 106. Abb.
S. 64. Nr. 1914 — Über Land und Meer Bd
77. No. 22.1897 S. 374 — Am Hofe Kaiser
Wilhelms II., Hrsg. Arthur Brehmer, Berlin
1898, S. 342 Abb. — Festschrift zum Bis-
marck-Denkmal von Hermann Kantel, Wiesba-
den 1898, S. 14 — Georg Malkowsky: Ernst
Herter, Berlin 1906, S. 55/56, 58, Abb. S. 55

8b) Replik in Originalgröße (?)

Bronze

Maße unbekannt

1887/88

1888 im Münchner Glaspalast ausgestellt

Verschollen

Lit.: Die Kunst für Alle 4.1888/89. S. 2 — Ill. Zt.
119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546

8c) Verkleinerte Replik

Bronze

Höhe 44 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 701

Kat. Nr. 9: BACCHANTIN MIT EINEM KNABEN SPIELEND
(Bacchantin und Bacchus)

Da sich ein Foto erst nach Abschluß des Manuskriptes fand,
konnte die Beschreibung der Gruppe nicht mehr in die Biogra-
phie (S. 13) eingebracht werden. Sie erscheint deshalb auf der
eingefügten Katalogseite 16 a.

Abb. 1 a

Freiplastische Gruppe

1870

Mutter und Knabe sind nackt dargestellt, die Bacchantin sitzt auf einer Draperie, die gekreuzten Unterschenkel nach links, stützt sie den rechten Arm auf und faßt mit der Hand den Knaben am Oberarm. Ein Weinlaubkranz ziert ihr gewelltes Haar, eine Strähne fällt über die Schulter zur rechten Brust. Bacchus lagert schräg vor der Mutter, er fängt sein Gewicht ab, indem er halb steht, halb auf ihrem rechten Oberschenkel sitzt, sich gegen ihren linken lehnt und ihn mit dem Arm umschließt. Sein Lockenkopf liegt auf ihrer Brust, sein Blick ist nach oben gerichtet auf die Traube, die sie ihm in der erhobenen Linken präsentiert.

Und nur jene Traube allein begründet auch den Titel der Gruppe, denn ohne die Früchte könnte es ebenso eine Venus-Amor-Darstellung sein, ein ausgesprochen gängiges und beliebtes Motiv im 19. Jahrhundert.

Herter hat in dieser Konzeption wieder den von ihm so häufig gewählten Dreiecksaufbau benutzt. In der Ausführung, in der Üppigkeit der weiblichen Figur schließt er sich in diesem frühen Werk eng an den neuen Stil (Neubarock) von Reinhold Begas an.

1870 auf der XLVI. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 915 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1870, Nr. 915 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 385

Kat. Nr. 10: ILSE BAENSCH

Behandelt S. 133, Abb. 166

Medaillon in einem quadratischen Rahmen

Daten: 1906

Bezeichnet: I. Baensch

Ilse Baensch ist im Rechtsprofil ins Medaillon gesetzt.

**1906 auf der Herter Sonderausstellung innerhalb der Großen
Berliner Kunstausstellung**

Verschollen

**Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 119/
120, Abb. S. 120**

Kat. Nr. 11: KARL ERNST VON BAER

Behandelt S. 298/299, Abb. 185/186

Zwei Reliefe

Material: Gips, getönt

Maße: Höhe 12 cm - Breite 13,5 cm

Daten: um 1866 - 1870

Bezeichnet: E. Herter

Standort: Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: intakt

**Das erste Relief zeigt Baer in seinem Studierzimmer am Tisch
sitzend, das zweite stellt ihn uns als Lehrer mit vier Studenten
vor.**

Kat. Nr. 12: DAS BALLETT

Behandelt S. 61, Abb. 66

Freiplastische Gruppe

Material: Sandstein (?)

Daten: 1890

Standort: Ehemals Concordiatheater (später Apollo-Theater),
Berlin, Friedrichstraße 218) - heute verschollen

Modell: 1890 (verschollen)

Die Gruppe zeigt ein tanzendes Paar in spanischer Nationaltracht.

Dieses Figurenpaar schmückte mit noch zwei anderen (Posse, Kat. Nr. 130 und Schauspiel, Kat. Nr. 141) den Giebel der Gartentfassade. Herter fertigte nur die Skizzen und ließ sie vom Bildhauer Friedrich Albert Jungermann modellieren.

Lit.: Ill. Zt. 95. Bd II. No. 2466. 4. Okt. 1890. S. 370 —
Dtsche Bauzeitung Nr. 75. 19. Sept. 1891. S. 454 —
Berlin und seine Bauten II-III. 1896. S. 513

Kat. Nr. 13: BALLOT

Grabdenkmal

Information aus: Friedrich Jansa: Deutsche bildende Künstler
in Wort und Bild, Leipzig 1912, S. 262

Verschollen

Kat. Nr. 14: WALDEMAR BARGIEL

Behandelt S. 104, Abb. 134/135

Grabrelief/Medaillon

Material: Bronze

Maße: Durchmesser 44 cm

Daten: 1898

Bezeichnet: E. Herter fec. 1898

Standort: Dreifaltigkeitsfriedhof, Berlin, Bergmannstraße

Erhaltungszustand: intakt

Bargiel ist im Rechtsprofil ins Medaillon der Stele gesetzt.

Lit.: Friedrich Jansa: Deutsche bildende Künstler in Wort und
Bild, Leipzig 1912, S. 262

Kat. Nr. 15: BEGEISTERUNG

Verschollen

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
1342 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906, S. 115,
Nr. 1342

Kat. Nr. 16: BISMARCK

Behandelt S. 95/96, 183 - 215, Abb. 110 - 112, 120

Freiplastische Figur mit zwei Assistenzfiguren auf rotem schwe-
dischen Marmorsockel

Material: Bronze

Maße: Höhe mit Plinthe 376 cm (Bismarck)

Höhe 220 cm (Knabe)

Höhe 230 cm (Nassovia)

Daten: 9. Oktober 1898 enthüllt

Bezeichnet: E. HERTER fec. 1898

Guss v. W. u. P. Gladenbeck Friedrichshagen

Standort: Ehemals Wilhelmsplatz, Wiesbaden - heute im Nero-
tal, Wiesbaden, ohne Assistenzfiguren

Erhaltungszustand: intakt

Modell: 1896 gab es fünf zum Wettbewerb (verschollen)

1897/98 zum Guß (verschollen)

Bismarck ist im Interimsrock der Halberstädter Kürassiere mit der Reichsverfassung in der Rechten dargestellt. Ihm zur Linken sitzt am Sockel die Nassovia, zur Rechten ist ein Knabe als Vertreter der deutschen Jugend gegeben.

1896 Wettbewerb, zu dem die Modelle in Viertelgröße entstehen

1896 war der Entwurf auf der Internationalen Kunstausstellung
Berlin unter der Nr. 2864 gemeldet

1896/97 engerer Wettbewerb - das endgültige Modell wird fertig

1897 Vertrag mit Herter

1898 war das Modell auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 1354 gemeldet

Lit.: Hermann Kantel: Die Fahrt von Mitgliedern des Komites für die Errichtung eines Bismarck-Denkmal in Wiesbaden nach Friedrichsruh. Wiesbaden 1896 — Katalog der Internationalen Kunstausstellung Berlin 1896, S. 157, Nr. 2864 — Ill. Zt. 111. Bd II. No. 2887, 27. Okt. 1898. S. 550 m. Abb.; 119. Bd II. No. 3093, 9. Okt. 1902. S. 546 — Die Kunst für Alle 14. 1898. S. 63 — Hermann Kantel: Festschrift zur Enthüllung des Bismarck-Denkmal in Wiesbaden am 9^{ten} Oct. 1898. Wiesbaden 1898. — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1898,

S. 78. Nr. 1354 — Berliner Architekturwelt Bd 1. 1899.
S. 169; 2.1900. S. 376. Abb. Nr. 501 — Max Ehrhardt:
Bismarck-Denkmäler Deutschlands und des Auslandes,
Thüringische Verlags-Anstalt Eisenach u. Leipzig 1903
— Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S.
116 - 118, Abb. S. 188a — Harald Hollersborn: Als
Wiesbaden Bismarck ein Denkmal setzte. In: Wiesbade-
ner Kurier am 17.12.1966 m. Abb. — Volker Plagemann:
Bismarck-Denkmäler, In: Denkmäler im 19. Jahrhundert,
Hrsg. Mittag/Plagemann, München 1972, S. 242

Replik 16a) Verkleinerte Replik

Bronze

Statuette ohne Assistenzfiguren

1898 auf der Großen Berliner Kunstausstellung un-
ter der Nr. 1355 als verkäuflich gemeldet

1899 im Glaspalast München unter der Nr. 1689
als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1898,
S. 78. Nr. 1355 — Katalog Glaspalast Mün-
chen 4. Ausgabe 1899, S. 126. Nr. 1689

16b) Replik in Originalgröße (?) ohne Assistenzfiguren

Bronze

Standfigur

Verschollen

Nach Aussage der Kinder soll Herter die Figur sei-
nerzeit für den Bismarckturm in Ahlbeck geschenkt
haben, und sie soll 1941 noch dort gewesen sein.

Kat. Nr. 17: GUSTAV BLAESER

Behandelt S. 47/48, Abb. 39/40

Grabrelief/Medaillon

Material: Bronze

Maße: Höhe 41 cm - Breite 37 cm

Daten: 1885

Bezeichnet: Ernst Herter 1885

Standort: Friedrichswerder-Dorotheenstadt Kirchhof, Berlin DDR

Erhaltungszustand: Oberfläche korrodiert, sonst intakt

Modell: 1884 (verschollen)

Herter hat seinen Lehrer im Linksprofil ins Medaillon gesetzt.

Die Tochter Blaesers, Hedwig Blaeser, bittet 1884 Herter, das Medaillonbildnis des Vaters für ein Sandsteindenkmal zu arbeiten und erteilt am 22.7.1884 in einem Brief aus Hirschberg den Auftrag.

Lit.: Die Kunst für Alle 1.1885/86. S. 13 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, Abb. S. 29 — Führer durch die Historischen Gräber auf dem gemeinsamen Friedhof der Dorotheenstädtischen und Friedrich-Werderschen Gemeinde zu Berlin Chausseestraße 126, Berlin 1915, Abb. S. 15 — Walther Schoenichen: Geweihte Stätten der Weltstadt - Grabdenkmäler Berlins und was sie uns künden, Berlin-Leipzig 1928, Abb. S. 11

Kat. Nr. 18: BOGENFELD

Behandelt S. 37

Relief

Material: Bronze, vergoldet

Maße unbekannt

Daten: 1882

Standort: Ehemals an der Fassade des Landgerichts Potsdam -
heute verschollen

Modell: 1881 (verschollen)

Im Bogenfeld an der Fassade waren die vergoldeten Bronzepor-
traits des Kaisers und des Großen Kurfürsten zu sehen, die von
einem Adler überfangen wurden.

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158

Replik 18a) Replik in Originalgröße (?)

Behandelt S. 38/39, Abb. 28

Bronze

1882

Ehemals Königliches Hofpostamt, Spandauerstraße
19/22 und Königsstraße 60 (an der Front der Königs-
straße)

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 82. Bd I. No. 2122. 1. März 1884.
S. 172. Abb. S. 170 — Der Bär 11.1885.
S. 482. Abb. S. 477

Kat. Nr. 19: DR. ROBERT BOSSE

Behandelt S. 77, Abb. 83

Büste

Material: Bronze

Maße: Höhe 78 cm

Daten: 1893

Bezeichnet: Ernst Herter 1893

Modell: 1892/93 (verschollen)

Bosse ist als Viertelbüste in zeitgenössischer Tracht mit kurzen Armansätzen gegeben.

1893 im Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2274 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1893. S. 119.
Nr. 2274 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 113

Replik 19a) Replik in Originalgröße (?)

Gips (vielleicht handelt es sich um das Modell)

1894 im Katalog des Münchner Glaspalastes unter der Nr. 1396 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Glaspalast München 1894. S. 64. Nr. 1396 — Katalog der Gipsformerei Berlin: Plastik im 19. Jh., Tafel 26, Nr. 4961, Höhe 78 cm, bezeichnet: Ernst Herter 1893

Kat. Nr. 20: DR. ROBERT BOSSE

Behandelt S. 130, Abb. 163

Relieftafel

Material: Bronze

Daten: 1904 oder 1905

Bezeichnet: E. HERTER

Standort: Ehemals am Geburtshaus Bosses in Quedlinburg - heute
verschollen

Der Kultusminister ist im Rechtsprofil innerhalb der Hochrechtektafel in ein Medaillonfeld gesetzt. Die untere Hälfte der Gedenktafel nimmt eine Inschrift ein.

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 88,
Abb. S. 87

Kat. Nr. 21: LANGE BRÜCKE (Figurenschmuck)

Behandelt S. 69 - 75, Abb. 74 - 81

Freifiguren und Trophäen (8 Soldaten) - außerdem gehörten zum Programm die Havel-Nuthe-Gruppe (Kat. Nr. 41) und das Kaiser Wilhelm I.-Denkmal (Kat. Nr. 69).

Material: Sandstein (Freifiguren)

Daten: 1891 - 1895

Standort: Ehemals Lange Brücke Potsdam - heute verschollen

Dargestellt sind acht Soldatentypen, die zu vier Gruppen geordnet

- sind:
- 1) Dragoner des Gr. Kurfürsten und Artillerist Friedrich I. (stehen sich gegenüber s. Abb. 77/78)
 - 2) Grenadier Friedrich Wilhelm I. und Husar Friedrich des Großen (stehen sich gegenüber s. Abb. 79/80)

3) Jäger (Freiwilliger 1813) und Garde du Corps Friedrich Wilhelm IV.

4) Ulan (Freiwilliger 1870) und Marinesoldat (Abb. 81)

Die Brückenendpostamente werden von insgesamt 16 Trophäen geschmückt, die als Halbfigur gearbeitet sind (Abb. 74/76).

<u>Artillerist:</u>	Im Gewand seiner Zeit steht er vor der Kanone und hält in der Rechten die Lunte.
<u>Dragoner:</u>	Im Gewand seiner Zeit steht er vor einem zerbrochenen Rad, die Rechte greift in den Riemen der Muskete.
<u>Garde du Corps:</u>	Kann nicht beschrieben werden - Fotomaterial fehlt.
<u>Grenadier:</u>	Im Gewand seiner Zeit steht er vor einer epheuberankten Säule und hält das Gewehr links bei Fuß.
<u>Husar:</u>	Im Gewand seiner Zeit steht er vor einem Schanzkorb, die Rechte hält den krummen Reitersäbel, die Linke die Scheide.
<u>Jäger:</u>	Kann nicht beschrieben werden - Fotomaterial fehlt.
<u>Ulan:</u>	Im Gewand seiner Zeit steht er an den Fahnenmast gelehnt.
<u>Marinesoldat:</u>	Im Gewand seiner Zeit lehnt er am Fahnenmast, in der Linken hält er ein Tau.

1891 ergeht der Auftrag an Herter zu diesem Brückenschmuck
1894 sind die Modelle zum Artillerist, Dragoner, Grenadier
und Husar auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter
der Nr. 1941 gemeldet

Lit.: Der Bär 17.1891. S. 231; 20.1894. S. 385 — Katalog
Große Berliner Kunstausstellung 1894, S. 108, Nr. 1941 -

Abb. Husar S. 234 — Ill. Zt. 104. Bd I. No. 2688.
5. Jan. 1895. S. 21/22 m. Abb; 116. Bd I. No. 3012.
21. März 1901. S. 438; 119. Bd II. No. 3093. 9. Okt.
1902. S. 546 — Über Land und Meer Bd 77. No. 22.
1897. S. 374 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S.
387 — Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz,
1900, S. 161 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Ber-
lin 1906, S. 132-136 — Baedeker: Berlin und Umgebung,
1910, S. 188

Replik 21a) Verkleinerte Repliken

Zinkbronze

4 Statuetten (Artillerist, Dragoner, Grenadier, Husar)

1895 ist der Husar im Münchner Glaspalast unter
der Nr. 994 als verkäuflich gemeldet

1898 sind alle vier auf der Großen Berliner Kunst-
ausstellung unter der Nr. 1356 als verkäuflich
gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Glaspalast München 12. Aug. 1895,
S. 64. Nr. 994 — Offizieller Katalog Glas-
palast München 13. Juni 1895, S. 55. Nr. 994
— Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1898, S. 78. Nr. 1356

Kat. Nr. 22: CHRISTUS

Behandelt S. 103

Es fand sich nur ein literarischer Hinweis zu dieser Figur, der
nicht eindeutig bestätigt, daß das Werk tatsächlich in Marmor

ausgeführt wurde und in die Erlöserkirche nach Jerusalem kam.
Eine briefliche Anfrage von 1976 ergab, daß eine Christusfigur
in der Propstei der Erlöserkirche nicht bekannt ist.

Lit.: Die Kunst für Alle 14.1898/99. S. 251

Kat. Nr. 23: DICHTER UND SPHINX (Heine/Sphinx)

Behandelt S. 134

Plakette

Material: Bronze

Maße: Höhe 7,5 cm - Breite 6 cm

Daten: nach 1888 bis 1908

Standort: Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: intakt

Es ist eine doppelseitige Plakette, die auf der einen Seite das
Sphinxmotiv vom "Loreley-Brunnen" zeigt und auf der anderen
das Heinrich Heine-Relief wiedergibt.

1908 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
1626 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1908. S. 128.
Nr. 1626

Replik 23a) Replik in Originalgröße

Behandelt S. 144, Abb. 179

Bronze

Höhe 7,5 cm - Breite 6 cm

1912

Bezeichnet: E. Herter fec. 1912

Münzsammlung, Nationalmuseum Kopenhagen,

Inv. no. 1733

Erhaltungszustand: gut

Kat. Nr. 24: DIEKKERHOF (Dieckerhof)

Behandelt S. 302, Abb. 192

Büstendenkmal

Material: Bronze

Daten: 1906 - 1908

Wenn es sich auf dem Foto (Abb. 192) um die vermutete Büste zum Denkmal handelt, dann ist Diekkerhof im klassischen Hermausschnitt gegeben.

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1341 gemeldet

1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 961 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 115. Nr. 1341; 1907. S. 87. Nr. 961

Kat. Nr. 25: DIOGENES

Behandelt S. 302/303, Abb. 193

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Daten: um 1912

Diogenes sitzt auf einer Tonne. Die Darstellung ist unter das Thema "Geh' mir aus der Sonne" gestellt.

Verschollen

Kat. Nr. 26: DOTTI

Behandelt S. 21, 23, 25, Abb. 10

Grabrelief (Medaillon mit freiplastischem Putto)

Material: Bronze oder Zinkguß

Daten: 1875

Standort: St. Hedwigskirchhof, Berlin DDR

Erhaltungszustand: Liegt im Grenzbereich und ist daher nicht
zugänglich und nicht beurteilbar

Modell: 1874/75 (verschollen)

Das Relief ist ein Hochrechteck mit dem Medaillonbildnis des Verstorbenen im Rechtsprofil, ein freiplastischer Putto bekränzt ihn.

Der Auftrag wurde 1874 von der Aktiengesellschaft Nordend erteilt. Wie aus zwei Rombriefen hervorgeht, die Herter an einen Freund richtete, muß es um das Grabrelief einen Prozeß gegeben haben. Gegossen wurde es bei der Firma Czarnikow u. Co Berlin, was eher auf einen Zinkguß schließen läßt als auf eine Bronze, die Herter bei Gladenbeck oder Schäffer u. Walcker machen ließ.

1881 war das Modell auf der LV. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1004 gemeldet.

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1881, S. 90. Nr. 1004 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 74/75

Kat. Nr. 27: GUSTAV EBELL

Behandelt S. 151/152, Abb. 182/183

Grabrelief

Material: Bronze

Maße: Höhe 58 cm - Breite 36 cm

Daten: 1916

Bezeichnet: E. Herter 1916

Standort: Ehemals Friedhof der Dahlemer St. Annenkirche,
Berlin (bis März 1979) - heute Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: intakt - etwas korrodiert

Das Grabrelief für den Königlichen Kommerzienrat Ebell zeigt in einer Hochrechteckplatte einen Engel und drei Frauen am Grabe.

Die Familie Ebell war Herter aus Ahlbeck, wo er ein Sommerhaus hatte, bekannt. Ein Brief Herters vom 1. Febr. 1917 an seinen Sohn Konrad belegt, daß das Relief in Bronze fertiggestellt ist.

Kat. Nr. 28: DR. EISENBARTH

Behandelt S. 14, Abb. 2

Statuette

Material: Elfenbeinmasse

Daten: Anfang der 70er Jahre

Der Heilkünstler und Wanderarzt Dr. Eisenbarth ist als Standfigur im zeitgenössischen Régence-Kostüm dargestellt.

1880 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 936 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1880, S. 165. Nr. 936 mit
Zeichnung — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin
1906, S. 30

Kat. Nr. 29: EIN ENGEL KNIEEND

Behandelt S. 15, 31, Abb. 5

Freiplastische Figur

Material: Zinkguß

Maße: Höhe ca. 250 cm

Daten: 1875

Bezeichnet: E. Herter fec. 1875

gegossen von M. Czarnikow u. Co Berlin

Standort: Ehemals vor der Kapelle an der Schönwalder Straße -
heute auf dem Städtischen Friedhof in den Kisseln,
Berlin-Spandau

Erhaltungszustand: intakt

Modell: 1870/71 (verschollen)

Der auf einem hohen Postament knieende Engel mit ausgebrei-
teten Flügeln reicht einen Lorbeerkranz herunter.

1870/71 entsteht durch den Tod eines geliebten Onkels der Ent-
wurf

1872 auf der XLVIII. Akademie-Ausstellung unter Nr. 1020
als verkäuflich gemeldet

1875 wurde es zum Gedächtnis für die Gefallenen der Kriege
1864, 1866, 1870/71 enthüllt - gestiftet hatte es ein Span-
dauer Bürger anlässlich des Todes seines im Krieg gefal-
lenen Sohnes

Der obeliskartige Sockel trägt vorn die Inschrift:

DEN MANEN DER FÜR DAS/ VATERLAND/ GEFAL-
LENEN BRAVEN SÖHNE SPANDAUS/ ZUR STETEN
ERINNERUNG/ GEWIDMET/ IN DANKBARER ANER-
KENNUNG - auf der Rückseite stehen die Worte: SEI
GETREU BIS IN DEN TOD, SO WILL ICH DIR DIE
KRONE DES LEBENS GEBEN.

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 73/74
— Wilhelm Faßhauer: Spandauer Denkmäler 1924-1928.
Aug. 1924 - ergänzt 1925, S. 26-28 (Abzug im Kunstamt
Spandau) — Wilhelm Faßhauer: Zwei erneute Krieger-
denkmäler auf dem Friedhof. In: Spandauer Zeitung 19.
11.1932 — Berliner Lokal-Anzeiger, Bezirks-Beilage
vom 13.12.1932 Alte Bilder im Denkmalssockel —
Spandauer Zeitung vom 21.11.1936 50 Jahre Friedhof in
den Kisseln — Spandauer Volksblatt vom 25.11.1956
Abb. S. 5 — Günther Jahn: Die Bauwerke und Kunst-
denkmäler von Berlin - Stadt und Bezirk Spandau. Im
Auftrag des Senators f. Bau- und Wohnungswesen, hg.
vom Amt für Denkmalpflege, Berlin 1971

Replik 29a) Replik in Originalgröße

Behandelt S. 35/36

Zinkguß, galvanisiert

Höhe 250 cm

9. 11. 1879 enthüllt

Cimetière de Bruxelles, à Evere

Errichtet wurde das Denkmal auf Veranlassung des
"Comité institué pour l'érection d'un monument à
la mémoire des soldats allemands morts en Belgique
en 1870-1871".

Verschollen

Lit.: Dtsche Bauzeitung 13.1879. S. 469 — Ill.
Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S.
158 — Hermann Kantel: Festschrift zur Ent-
hüllung des Bismarck-Denkmal in Wiesbaden
am 9^{ten} Oct. 1898. Wiesbaden 1898, S. 14 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906,
S. 74 — Peter Bloch: Anmerkungen zu Ber-
liner Skulpturen des 19. Jhs., in: Jahrbuch
Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 178

29b) Replik in Originalgröße

Bronze

1897 wurde die Replik 29a in Brüssel an gleicher
Stelle ersetzt (Mitteilung der Stadt Brüssel
1973) Abb. 132

Erhaltungszustand: gut

Lit.: Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 387

29c) Verkleinerte Replik

Zinkguß

Höhe 64 cm

Bezeichnet: M. Czarnikow u. Co./Berlin

Zwölf Apostel Friedhof, Berlin Kolonnenstraße

(Grab E. Herter)

Erhaltungszustand: Rechte Hand ist neu, sonst intakt

29d) Verkleinerte Replik

Zinkguß

Höhe 64 cm

Bezeichnet: E. Herter fec. - M. Czarnikow u. Co
Berlin

Luisen-Krichhof, Berlin Fürstenbrunner Weg (Grab
Otto Neuhaus - ab Febr. 1978 Archivkeller der Ver-
waltung)

Erhaltungszustand: Lorbeerkranz fehlt - linker Flü-
gel beschädigt, sonst intakt

Kat. Nr. 30: LUISE ERHARTT (Gräfin von der Goltz)

Behandelt S. 34, Abb. 23

Büste

Material: Marmor

Daten: 1877

Modell: 1876/77 (verschollen)

Die Künstlerin ist im antiken Peplos mit Agraften als klassi-
zistischer Büstenabschnitt gegeben.

1877 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 964 als ver-
käuflich gemeldet - die Büste hatte Herter in zwei Mate-
rialien gefertigt, was aus dem Hinweis im Katalog her-
vorgeht "Preis: 75 M., in Marmor 1800 M."

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1877, S. 72. Nr. 964 —
Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885, S. 159 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 112

Kat. Nr. 31: EULENSPIEGEL

Behandelt S. 14, Abb. 3

Statuette

Material: Elfenbeinmasse

Daten: Anfang der 70er Jahre

Till ist als Standfigur im Narrengewand mit Kappe und den Attributen "Eule" und "Spiegel" dargestellt.

1880 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 935 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1880, S. 165. Nr. 935 m.
Zeichnung — Hermann Kantel: Festschrift zur Enthüllung des Bismarck-Denkmal in Wiesbaden am 9^{ten} Oct. 1898, Wiesbaden 1898, S. 14 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 30

Kat. Nr. 32: MAX VON EYTH

Behandelt S. 135 - 137, Abb. 169

Büstendenkmal mit zwei Assistenzfiguren auf bayerischem Granitsockel

Material: Bronze

Maße: Höhe m. Sockel ca. 350 cm

Daten: 6. Mai 1908 enthüllt

Standort: Ehemals auf dem Hof des Klubhauses der Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft - heute verschollen

Modell: 1907 (verschollen)

Die Büste ist im klassischen Hermenabschnitt gegeben. Links am Sockel steht die Personifikation der Landwirtschaft, rechts sitzt auf einem Schemel ein Knabe, der an einem Zahnrad feilt.

1909 ist das Modell des "Eyth-Denkmals" auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter Nr. 793 gemeldet

Lit.: Ill. Zt. 130. Bd I. No. 3385. 14. Mai 1908. S. 954; 136. Bd I. No. 3541. 11. Mai 1911. S. 20 Abb.; 150. Bd I. No. 3889. 10. Jan. 1918. S. 41 — Mitteilungen der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft Jg. 1908, S. 136, S. 147-148 — Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1909, S. 48. Nr. 793 — Hansen-Fischer: Geschichte der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft, Berlin 1936, S. 424

Replik 32a) Verkleinerte Replik

Behandelt S. 137, Abb. 171

Bronze/auf grauem Marmorsockel

Höhe m. Sockel 47 cm (Büstenhöhe 12 cm, Höhe der Landwirtschaft 28 cm, Höhe des Knaben 17 cm)

Sitzungszimmer der DLG Frankfurt/M.

Erhaltungszustand: gut

Lit.: Hansen-Fischer: Geschichte der Deutschen Landwirtschafts-Gesellschaft, Berlin 1936, S. 424

Kat. Nr. 33: DER SELTENE FANG (Ein seltener Fisch)

Behandelt S. 60, 66, 259 - 271, Abb. 59 - 62

Freiplastische Gruppe

Material: Bronze

Maße: Höhe 185 cm

Daten: 1891

Bezeichnet: E. Herter

Standort: Viktoria-Park, Kreuzberg Berlin

Erhaltungszustand: patiniert, Einschußlöcher, sonst gut

Modell: 1890 (verschollen)

Die Gruppe ist eine Kombination aus einem realen Menschen (Fischer) und einem Fabelwesen (Nixe), das gerade vom Fischer im Netz gefangen wurde.

- 1891 war das Gipsmodell im Verein Berliner Künstler unter der Nr. 1783 als verkäuflich gemeldet
- 1892 war eine Ausführung auf der LXIII. Akademie Ausstellung unter der Nr. 1918 als verkäuflich gemeldet - das Material ist im Katalog nicht angegeben, es könnte wieder der Gips gewesen sein, die Bronze oder schon die Marmorausführung, die auch 1891 entstanden war
- 1892 war die Bronze im Glaspalast München unter der Nr. 2523 als verkäuflich gemeldet
- 1894 war die Bronze wieder auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1938 als verkäuflich gemeldet
- 1895 oder 1896 wurde die Gruppe verkauft (Viktoria-Park)
- 1898 war die Gipsstatuette wieder auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1357 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Verein Berliner Künstler Internationale Kunst-
Ausstellung anlässlich seines 50. Bestehens 1841-1891,
Nr. 1783 — Katalog Akademie der Künste 2. Auflage
1892. S. 106. Nr. 1918 — Offizieller Katalog Glaspal-
last München 4. Auflage 15. Sept. 1892, S. 129. Nr.
2523 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1894,
S. 108. Nr. 1938 — Der Bär 20. Jg Nr. 1894. S. 385
— Berlin und seine Bauten II-III, 1896, S. 39 — Ber-
liner Architekturwelt 2.1900. S. 387 — Hermann Mül-
ler-Bohn: Die Denkmäler Berlins in Wort und Bild, Ber-
lin 1905, S. 101 — Georg Malkowsky: Ernst Herter,
Berlin 1906, S. 66/67, 132 — P. Schaeffer: Vor dem
Halleschen Tore, Berlin 1913, S. 118 — Dr. Franz
Lederer: Berlin und Umgebung 2. Auflage 1931, Abb. S.
11 — Peter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulptu-
ren des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/
1970, S. 178

Replik 33a) Replik in Originalgröße (?)

Marmor

Maße unbekannt

1891

1894 im Glaspalast München unter der Nr. 1395
als verkäuflich gemeldet

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
ohne Materialangabe gemeldet (da die Bronze
1896 verkauft war, kann es sich entweder um
diese Marmorausführung oder um die Repli-
ken 33b/33c handeln)

Verschollen

Lit.: Katalog Glaspalast München 1894, S. 64. Nr.
1935 — Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser
Wilhelms II., Berlin 1898, Abb. S. 342/343
— Berliner Architekturwelt 9.1907. S. 125
(Bericht zur Gr. Blnr Kstaustlg 1906)

33b) Verkleinerte Replik

Bronze

Höhe 14 cm

Bezeichnet: E. Herter

Berlin, Frau Prof. Elisabeth Herter

1910 im Glaspalast München unter der Nr. 1507
als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Glaspalast München 1910. S. 117.
Nr. 1507 — 100 Jahre Berliner Kunst - Im
Schaffen des Vereins Berliner Künstler 1929,
S. 198, Nr. 82

33c) Drei verkleinerte Repliken

Bronze

Höhe o. Sockel 19 cm Nr. 1367. (mit profiliertem
Marmorpostament 30 cm hoch)

Höhe o. Sockel 35 cm Nr. 1366. (Auktion Leo Spik,
Dez. 1978, Kat. Nr. 482 - Bezeichnet: E. Herter
1890/Akt-Ges: vorm. H. Gladenbeck & Sohn. - Ber-
lin, Privatbesitz)

Höhe o. Sockel 70 cm Nr. 1402.

Katalog Gladenbeck

Kat. Nr. 34: FISCHER (Flunderfischer / Guter Fang)

Behandelt S. 67, Abb. 72

Freiplastische Figur

Dargestellt ist ein Ostseefischer in typischer Arbeitskleidung, in den Händen hat er das Netz, in dem einige Flundern sind. Die Arbeit erscheint auch unter den Titeln: "Guter Fang" und "Flunderfischer".

1892 auf der LXIII. Akademie-Ausstellung unter dem Titel "Fischer" mit der Nr. 1912 als verkäuflich gemeldet

1893 auf der Großen Berliner Kunstausstellung mit dem selben Titel unter Nr. 2278 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog der Akademie der Künste 2. Auflage 1892, S. 106. Nr. 1912 — Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1893. Nr. 2278 — Georg Malkowsky: Ernst Herters, Berlin 1906, S. 42/43

Kat. Nr. 35: FRAU I. R.

Büste

Material: Marmor

Daten: 1916

Möglicherweise handelt es sich bei diesem Büstenportrait um Herters Tochter Irmgard, die eine verheiratete Reuleaux war.

1916 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1455 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1916. S. 18. Nr. 1455

Kat. Nr. 36: DR. HEINRICH v. FRIEDBERG

Portraitrelief des Justizministers

1880 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 937 "Nach dem Leben" gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1880, S. 165. Nr. 937 —

Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 159

Kat. Nr. 37: GASTFREUNDSCHAFT

Behandelt S. 49/50, Abb. 41

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Daten: 1885

Die Gastfreundschaft ist eine Variation der Figur "Willkommen" (Kat. Nr. 162). Sie ist altdeutsch gewandet und trägt Kelch und Weinkrug.

Information aus einem Brief 1885 an Ernst Herter

Verschollen

Kat. Nr. 38: GENERALSTABSGEBÄUDE (Fassadendekoration)

Daten: Anfang der 70er Jahre

Gebäude zerstört

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 33

Kat. Nr. 39: GRABRELIEF (ohne Titel)

Behandelt S. 152/153, Abb. 170

Daten: 1917

In dem Hochrechteck sitzt links ein Greis in antiker Gewandung, ihm zur Rechten steht eine junge Frau. Die Szene spielt vor einer Haus- und Kirchenarchitektur.

Information aus einem Zeitungsartikel o.O., o.J., Archiv National Galerie, Berlin DDR

Verschollen

Kat. Nr. 40: HANDWERKSFIGUR

Behandelt S. 51

Freiplastische Figur

Ehemals an der Hauptfassade des Polytechnikums, Berlin-Charlottenburg - dieser Trakt wurde im 2. Weltkrieg zerstört

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158 —

Paul Ortwin Rave: Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Berlin 1961, Stadt und Bezirk Charlottenburg, S. 243

Kat. Nr. 41: HAVEL-NUTHE-GRUPPE

Behandelt S. 70, 77/78, 85, Abb. 85

Freiplastische Gruppe

Material: Sandstein

Daten: 1895

Standort: Ehemals Lange Brücke Potsdam (mit dem Schmuckprogramm der Soldaten, Trophäen und dem Kaiser Wilhelm I.-Denkmal) - heute verschollen

Modell: 1891 (Frau mit zwei Putti - verschollen)

1893 (Modell zur Ausführung - verschollen)

Die Havel, als Mutter, ist hingelagert und hält mit der Linken ein Gefäß. Das Kind, die Nuthe, liegt ihr zur rechten Seite.

1891 Auftrag

1893 ist das Modell auf der Großen Berliner Kunstausstellung (das zweite Modell)

Lit.: Der Bär 17.1891. S. 231 — Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1893. S. 119. Nr. 2277. Abb. S. 87 — Ill. Zt. 104. Bd I. No. 2688. 5. Jan. 1895. S. 22; 116. Bd I. No. 3012. 21. März 1901. S. 438 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 34, 133/134

Kat. Nr. 42: HEINRICH HEINE-DENKMAL (Loreley-Brunnen)

Behandelt S. 58, 217 - 257, Abb. 48 - 57

Brunnenanlage mit vier freiplastischen Figuren und drei Reliefs

Material: Marmor und Bronze

Maße: Gesamthöhe ca. 400 cm

Daten: 8. Juli 1899 enthüllt

Standort: Franz-Gigel-Park, Bronx New York City, Grand Concourse

Erhaltungszustand: sehr schlecht (zwei Nixenköpfe sind verloren, der dritte wird zur Restauration aufbewahrt - Stand von 1973)

Modell: 1888 zwei Entwürfe (1. Heine als Sitzfigur - 2. Loreley-Motiv - verschollen)

1888/89 ein dritter Entwurf (Heine-Büste mit plastischen Verkörperungen seiner Werke - verschollen)

Die Brunnenanlage wird von der Loreley bekrönt. Das Postament schmücken vorn das Heine-Relief, und zur Seite nach hinten die Reliefe "Sphinx" und "Humor". Zwischen den Muschelschalen am Schaft lagern als Freifiguren die "Lyrik", die "Satire" und die "Melancholie".

- 1887 erteilt die Kaiserin Elisabeth von Österreich den Auftrag als Mäzenatin dieses Projektes (29. Dez.)
- 1889 zieht sich die Kaiserin zurück (22. Jan.)
- 1892 offizieller Vertrag mit Düsseldorf (31. Dez.)
- 1893 Platzrücknahme in Düsseldorf (24. Jan.)
- 1893 Frankfurt will das Denkmal übernehmen - lehnt es dann ab
- 1893 Mainz interessiert sich dafür
- 1893 Deutsche in Amerika wollen das Denkmal kaufen
- 1894 Mainz sagt ab
- 1895 ist das Gipsmodell zum Loreley-Brunnen auf der Großen Berliner Kunstausstellung
- 1899 nimmt Amerika das Denkmal

Lit.: Die Kunst für Alle 3.1887/88. S. 272; 9.1893/94. S. 363; 11.1895/96. S. 124; 12.1896/97. S. 246; 14.1898/99. S. 351 — Ill. Zt. 92. Bd I. No. 2391. 27. April 1889. S. 406. Abb. S. 401; 114. Bd. I. No. 2956. 22. Febr. 1900. S. 262; 119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Ztschr. f. bild. Kunst 1.1890. S. 6 — Über Land und Meer Bd 64. Nr. 44. 1890. S. 896; Bd 77. Nr. 22. 1897. S. 374; Bd 83. Nr. 11. 1900. S. 173 — Wiener Bauindustrie-Zt. 8.1890/91. S. 141; 13.1896. S. 585 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1895. S. 116. Nr. 2152a — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 386/387 — Dr. Richard Sier: Deutsche Geistes-Helden, Berlin 1904, S. 32, S. 34, Abb. S. 11 — Georg Malkowsky:

Ernst Herter, Berlin 1906, S. 99-107, S. 144 — Peter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 178 — Barbara Glaubert: 'Danaergeschenk' aus Düsseldorf. Im: Januarheft 1975 "Neues Mainz" S. 6-8

Replik 42a) Verkleinerte Replik

Behandelt S. 60/61, Abb. 48

Freiplastische Sitzfigur

Gips

Statuette

1888 (erster Entwurf zum Denkmal - möglich, daß es sich hier um das Modell handelt)

Heine sitzt auf einem Felsen und hat das Buch der Lieder in der Hand.

1889 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1010 gemeldet

1890 auf der LXII. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1342 gemeldet

1893 schenkt sie der Künstler an die Kaiserin Elisabeth von Österreich

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 92. Bd I. No. 2391. 27. April 1889. S. 406 — Katalog Akademie der Künste 1889, S. 169. Abb. S. 170. Nr. 1010 — Katalog der LXII. Akademie d. Künste 1890. S. 245. Nr. 1342 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 107

42b) Heinebüste

Gips

fast Lebensgröße

1888/89 (dritter Entwurf zum Denkmal - möglich,
daß es sich hier um das Modell handelt)

Nach der Beschreibung der Illustrierten Zeitung sieht
sie folgendermaßen aus: Heine trägt ein offenes Hemd
mit breitem Kragen, der durch ein geschlungenes
Halstuch zusammengehalten wird. Die Weste ist vom
Rock überdeckt, darüber hat der Künstler einen fal-
tenreichen, breitkragigen Mantel geworfen.

Im Inventar der Hermes-Villa wird 1926 zum letzten-
mal eine Büste, Gips, Heine, von E. Hezler (Herter?)
Berlin 1890 verzeichnet (Inventar im Historischen
Museum, Wien)

Verschollen

Lit.: Wiener Bauindustrie-Zeitung 8.1890/91.

S. 141

42c) Verkleinerte Replik

Bronze

Höhe m. Sockel 70 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 807.

Kat. Nr. 43: HELMHOLTZ

Behandelt S. 90, 105/106, Abb. 136

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Maße: Lebensgroß

Daten: 6. Juni 1899 enthüllt

Standort: Ehemals im Vorgarten der Universität Berlin - heute
in einem schmalen Gartenstück vor der Universitäts-
seitenfassade in der Universitätsstraße, Berlin DDR

Erhaltungszustand: intakt

Modell: 1896 (erstes Modell zum Wettbewerb - verschollen)

1897 (zweites Modell zur Ausführung - verschollen)

Helmholtz ist im Professorentalar in dozierender Geste dargestellt. Die Figur steht auf einem Postament aus gelb, grünlich geflammten bayerischen Marmor.

1895/96 Wettbewerb

1896 engerer Wettbewerb

1897 Auftrag

1899 Enthüllung

Lit.: Dtsche Bauzt. 30. 1896. S. 536 — Die Kunst für Alle 12. 1896/97. S. 61. S. 246; 14. 1898/99. S. 318 — Moderne Kunst of July 10th, 1897, Vol. XI. No. 23 — Wiener Bauindustrie-Zeitung 14. 1897. S. 258 — Ztschr. f. bild. Kunst 8. 1897. S. 56. S. 258; 10. 1898/99. S. 458 — Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser Wilhelm II., Berlin 1898, S. 345 — Blner Architekturwelt 1. 1899. S. 135; 2. 1900. S. 295/96. S. 301. Abb. Nr. 406 — Ill. Zt. 112. Bd I. No. 2920. 15. Juni 1899. S. 812; 119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Dr. Richard Sier: Deutsche Geistes-Helden, Berlin 1904, S. 133, Abb. S. 103 — Hermann Müller-Bohn: Die Denkmäler Berlins in Wort und Bild, Berlin 1905, S. 29 m. Abb. — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 114/115, S. 144 — Leo Königsberger: Hermann von Helmholtz, Braunschweig 1911, S. 355

Replik 43a) Replik in Originalgröße (?)

Gips, bronzeartig patiniert

Maße unbekannt

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1339 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung
1906. S. 116. Nr. 1339

43b) Büste

Behandelt S. 106, Abb. 137

Gips

Maße unbekannt

Die im Hermenabschnitt gegebene Büste ist eine Teilreplik der Freifigur

1910 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 973 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung
1910. S. 64. Nr. 973

Kat. Nr. 44: HEPHAISTOS

Behandelt S. 138/139, Abb. 172

Freiplastische Gruppe

Material: Gips, polychrom getönt

Hephaistos mit Lederschurz, Lederkappe und Hammer stützt sich auf zwei Nymphen.

Die Dreiergruppe hat auch den Titel: Vulkan, von selbstgeschmiedeten goldenen Dienerinnen gestützt.

1910 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1334 als verkäuflich gemeldet (das Modell oder diese Gruppe muß spätestens bis 1906 gearbeitet worden sein, weil die Gruppe bei Malkowsky (1906) schon abgebildet ist)

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 54/55
— Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1910.
S. 86. Nr. 1334

Replik 44a) Replik in Originalgröße (?)

Bronze

Maße unbekannt

1911 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 712 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung
1911. S. 47. Nr. 712

Kat. Nr. 45: HERMES

Behandelt S. 53/54, Abb. 44

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Maße: Höhe 230 cm

Daten: 1886 (laut Personalakte)

Bezeichnet: 1888

Standort: Ehemals Schloß Lainz/Wien - heißt heute Villa-Hermes

Erhaltungszustand: intakt (wurde 1971 restauriert)

Modell: 1885 (verschollen)

Hermes steht auf Stand- und Spielbein, trägt ein Tuch, geflügelte Sandalen und Helm, in der Linken hält er das Schwert.

1885 Verhandlungen in Wien

1888 müßte die Aufstellung vielleicht erfolgt sein, da die Figur
1888 signiert ist

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 51

Replik 45a) Replik in Originalgröße (mit Schwert)

Behandelt S. 54

Marmor

1890 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.
1341 gemeldet

1890 im Glaspalast München

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.
1908 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Die Kunst für Alle 6.1890/91. S. 334 —
Katalog LXII. Akademie der Künste 1890.
S. 247. Nr. 1341 — Katalog LXII. Akade-
mie der Künste 2. Auflage 1892. S. 106. Nr.
1908 — Ztschr. f. bild. Kunst 3.1892. S. 436

45b) Verkleinerte Replik (mit Merkurstab)

Behandelt S. 54/55, Abb. 45

Bronze

Höhe 45 cm

Bezeichnet: E. Herter/Aktien=Gesellschaft Gladen-
beck Berlin Friedrichshagen

Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: gut

Neben kleinen Detailänderungen ist die wichtigste an dieser Figur der Merkurstab.

1904 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1341 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1904. S. 167. Nr. 1341 — Katalog Gladenbeck Nr. 1848

Kat. Nr. 46: HERR R. G.

Büste

Material: Bronze

1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 13 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1907. S. 2. Nr. 13

Kat. Nr. 47: ERNA HERTER

Behandelt S. 66, Abb. 71

Büste

Material: Marmor

Daten: 1889

1891 im Verein Berliner Künstler unter der Nr. 1786 als verkäuflich gemeldet

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1337

Verschollen

Lit.: Katalog Verein Berliner Künstler Internationale Kunstausstellung 1891 anlässlich seines 50. Bestehens 1841-1891,

Nr. 1786 — Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116. Nr. 1337 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 119, Abb. S. 120

Kat. Nr. 48: ERNST HERTER

Behandelt S. 139, Abb. 173

Plakette mit Selbstbildnis

Material: Bronze

Maße: Höhe 9,5 cm - Breite 6 cm

Daten: 1911

Bezeichnet: IPSE FECIT/ ANNO. MDCCCXI/ ERNST HERTER/
SCULPTOR/ AETATIS SUAE LXV

Standort: Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: gut

Die Plakette zeigt den Künstler im Rechtsprofil in einem klassischen Hermenabschnitt.

1911 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 264 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1911. S. 26. Nr. 264

Replik 48a) Replik in Originalgröße

Behandelt S. 144, Abb. 178

Bronze

Höhe 9,5 cm - Breite 6 cm

Durch Inschrift 1911 datiert

Münzsammlung Nationalmuseum Kopenhagen, Inv. no. 1732

48b) Vergrößerte Replik

Bronze

Höhe 23 cm - Breite 14,5 cm

Ehemals am Grab Ernst Herters - heute Berlin, Privatbesitz

Kat. Nr. 49: GUSTAV ADOLPH HERTER

Behandelt S. 45, Abb. 37

Büste

Daten: 1883

Der Künstler zeigt seinen Vater, den Kgl. Bau- und Admiraltätsrat, als Viertelbüste mit kurzen Armansätzen.

1883 schenkt sie Herter seiner Tante Friederike in Potsdam Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, Abb. S. 25

Kat. Nr. 50: HERTER (Ökonomierat)

Büste

Material: Gips

1910 auf der Großen Berliner Ausstellung unter der Nr. 68 als verkäuflich gemeldet (es handelt sich um einen Onkel Herters)

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1910. S. 25.
Nr. 68

Kat. Nr. 51: HERZOG ALBRECHT

Behandelt S. 82 - 84, Abb. 89

Pfeilerfigur

Material: Gips

Maße: 50 cm

Daten: 1894

Standort: sollte das Kirchenschiff der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlin sein

Modell: 1894 (verschollen)

Herzog Albrecht von Preußen ist als Humanist im Gewand der Spätrenaissance mit Abendmahlskelch dargestellt.

1894 erfolgt der Auftrag zu diesem Gipsmodell in Viertelgröße, das bis zum 7. Juli 1894 fertig sein muß (es ist als einziges in den Kirchenakten belegt, die Halb- und Originalgröße sind nicht entstanden, denn vom Figurenprogramm wurde Abstand genommen)

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 81, S. 83. Abb. S. 79

Kat. Nr. 52: VON DER HEYDT-BRÜCKE (Vier freiplastische Figuren)

Behandelt S. 75, 90 - 92, Abb. 101 - 103

Material: Bronze

Maße: Kolossalfiguren

Daten: 1896

Standort: Ehemals Von der Heydt-Brücke Berlin - im Krieg eingeschmolzen

Modell: 1895 (verschollen)

Auf den vier Endpfeilern der Brücke sind jeweils gegenüber eine Nixe und ein Triton angeordnet, die auf Sandsteinschiffsschnäbeln sitzen.

1895 erfolgte der Auftrag von der Stadt Berlin

1896 waren sie von Schäfer u. Walcker gegossen

Lit.: Berlin und seine Bauten I, Berlin 1896, S. 166 m. Abb.
— Ill. Zt. 108. Bd I. No. 2800. 25. Febr. 1897. S.
259 m. Abb. — Berliner Architekturwelt 2.1900. S.
387 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906,
S. 68, Abb. S. 69 — Die Bauwerke und Kunstdenkmäler
von Berlin - Bez. Tiergarten, Berlin 1955, S. 239 m.
Zeichnung

Kat. Nr. 53: PROF. DR. JULIUS HIRSCHBERG

Büste

Material: Gips, getönt

Daten: 1913

Bezeichnet: E. Herter fec. 1913

1913 auf der Ausstellung der Königl. Akademie der Künste unter der Nr. 153 als verkäuflich gemeldet

1913 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1559 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog der Königl. Akademie-Ausstellung 1913, S. 29,
Nr. 153 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1913. S. 36. Nr. 1559

Kat. Nr. 54: HIRT MIT MÄDCHEN

Die Information ist aus Herters Lebenslauf von 1885, wo er schreibt, daß er sie "in Folge einer Concurrenz" gearbeitet habe.
Verschollen

Kat. Nr. 55: DER ERSTE HOHENZOLLER IN DER MARK
BRANDENBURG

Behandelt S. 141, Abb. 175

Relief

Material: Gips, patiniert

Daten: 1912

Bezeichnet: E. Herter fec. 1912

Standort: Ehemals im Treppenhaus zur Aula der Hohenzollern-Schule, Berlin - heute verschollen

Das Querrechteck zeigt den Einzug Friedrich I. 1415 in die Mark-brandenburg.

1912 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2129 als verkäuflich gemeldet

1913 auf der Königl. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 147 als verkäuflich gemeldet

1913 stiftete Herter das Relief der Hohenzollern-Schule anläßlich des bestandenen Abiturs seines Sohnes Konrad

Lit.: Katalog der Gr. Blnr Kunstausstellung 1912. S. 112. Nr. 2129 — Katalog der Königl. Akademie-Ausstellung 1913. S. 27. Nr. 147 — Ill. Zt. 138. Bd I. No. 3596. 30. Mai 1912. S. 1114 m. Abb.

Kat. Nr. 56: BOTHO VON HÜLSEN

Büste

Daten: 1870 / 1876 oder erst 1885

B. von Hülsen war Generalintendant des Königl. Schauspielhauses;
der Hinweis zum Namen ist aus Herters Lebenslauf von 1885

1870 war auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 916 eine
Portraitbüste nach dem Leben gemeldet (s. Kat. Nr. 120)

1876 waren auf der Akademie-Ausstellung zwei "Portraitbüsten
nach dem Leben" unter den Nrn 1010/1011 in Gips gemel-
det - vielleicht war eine davon die Büste Hülsens, dann
könnte sie auch mit Kat. Nr. 120 identisch sein. Für 1876
spricht außerdem, daß Herter in der Zeit die Büsten der
beiden Schauspieler (Kat. Nrn 30/87) arbeitete

1885: Für die späte Datierung wäre nur eine Erwähnung aus der
Illustrierten Zeitung von 1885 heranzuziehen, was die Iden-
tität mit Kat. Nr. 120 ausschloß

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1870. Nr. 916; 1876, S. 78.
Nrn 1010/1011 — Ill. Zt. 85. Bd I. No. 2172. 14. Febr.
1885. S. 159

Kat. Nr. 57: IDYLL

Behandelt S. 152

Freiplastische Zweiergruppe

Daten: 1916

Verschollen

Lit.: Artikel zum 70. Geburtstag am 14.5.1916 von M. Rapsilber
im Archiv der National Galerie Berlin DDR o.O., o.J.

Kat. Nr. 58: JÄGER AUF DEM ANSTAND

Behandelt S. 16, Abb. 7

Statuette

Daten: Anfang der 70er Jahre

In dieser Statuette hat sich Herter selbst als Jäger dargestellt, der das Gewehr im Anschlag hält, hinter ihm sein Begleiter ein Hund.

1872 auf der XLVIII. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1021 als verkäuflich gemeldet - Titel: "Ein Jäger" (Kat. Nr. 58 oder 59)

1884 gibt es einen Hinweis, daß ein Herr v. Korn in Breslau einen "Jäger auf der Suche" besitzt (sicher wird es sich hier um eine Gladenbeck'sche Ladenbronze handeln)

Verschollen

Lit.: Katalog der XLVIII. Akademie der Künste 1872. Nr. 1021
— Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 30, 41/42

Replik 58a) Replik in Originalgröße

Bronze

39 cm m. Sockel

Katalog Gladenbeck Nr. 127

Kat. Nr. 59: JÄGER BEIM LADEN

Behandelt S. 16, Abb. 6

Statuette

Daten: Anfang der 70er Jahre

Dargestellt ist ein Entenjäger, der damit beschäftigt ist, Zündpulver in den Vorderlader zu geben; hinter ihm sein Hund, der schon eine Ente geschlagen hat.

1872 auf der XLVIII. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1021 als verkäuflich gemeldet - Titel: "Ein Jäger" (Kat. Nr. 58 oder 59)

1874 auf der XLIX. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 964 für 10 Thlr. angeboten (Titel: "Ein ladender Jäger")

Verschollen

Lit.: Katalog der XLVIII. Akademie der Künste 1872. Nr. 1021; XLIX. 1874. Nr. 964 — Georg Malkowsky: Ernst Herters, Berlin 1906, S. 30, 41/42

Replik 59a) Replik in Originalgröße

Bronze

38 cm m. Sockel

Katalog Gladenbeck Nr. 128

Kat. Nr. 60: HOF-GARTENDIREKTOR JÜHLKE

Hinweis aus Herters Lebenslauf von 1885

Verschollen

Kat. Nr. 61: JUGEND

Behandelt S. 126/127, Abb. 160

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1904

Die Jugend ist als nackte, weibliche Figur auf einem Stein sitzend gegeben.

1905 im Glaspalast München auf der IX. Internationalen Kunstausstellung unter der Nr. 1790 als verkäuflich gemeldet

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1330 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Glaspalast München 1905. Nr. 1790 — Die Kunst für Alle 21.1905/06. S. 33 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 115. Nr. 1330. Abb. S. 134 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 64 m. Abb.

Replik 61a) Verkleinerte Replik (Statuette)

Bronze

1905

1905 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1262 als verkäuflich gemeldet

1906 im Glaspalast München unter der Nr. 1198 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1905.
S. 84. Nr. 1262 — Katalog Glaspalast München 1906. Nr. 1198

61b) Verkleinerte Replik

Marmor

150 cm

1907

Im Besitz des Künstlers

1907 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.
129 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1907. S. 46.
Nr. 129

1911 gab es im "Salon des Artistes Français" eine
Ausführung zu sehen (Material und Größe ?)

Kat. Nr. 62: KAISER FRIEDRICH III.

Behandelt S. 86/87, Abb. 95

Relief/Medaillon

Material: Bronze

Maße: Durchmesser 60 cm

Daten: 1894

Bezeichnet: E. Herter Berlin 1894

Standort: Kiel-Holtenau, Dreikaiser-Halle an der östl. Kanal-
mündung der Kieler Förde

Erhaltungszustand: gut

Kaiser Friedrich III. ist neben Kaiser Wilhelm I. (Kat. Nr. 66) und II. (Kat. Nr. 71) in einem Tympanonfeld im Rechtsprofil dargestellt.

1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2366 gemeldet (sicher das Gipsmodell)

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1895. S. 116.
Nr. 2366 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 127/128

Kat. Nr. 63: KAISER FRIEDRICH III.

Behandelt S. 133/134, Abb. 167

Freiplastische Figur auf hellblauem bayerischen Granitsockel

Material: Bronze

Maße: Höhe 300 cm

Daten: 30. Juli 1908 enthüllt

Standort: Ehemals in Swinemünde, Grottenplatz an der Königsallee - heute verschollen

Modell: 1906 (verschollen)

Kaiser Friedrich III. ist nicht als Herrscher sondern als Privatperson dargestellt, so wie er in Swinemünde spazieren zu gehen pflegte.

Replik 63a) Verkleinerte Replik

Gips

110 cm

1907

Bezeichnet: E. Herter 1907

1907/08 auf der Königl. Akademie-Ausstellung unter
der Nr. 73 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog 2. Ausstellung Akademie der Künste
1907/08. S. 70. Nr. 73

Kat. Nr. 64: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 37, Abb. 26

Standfigur im Architekturverbund

Material: Sandstein

Maße: Höhe 200 cm

Daten: 1882

Standort: Ehemals Landgericht Potsdam - heute verschollen

Modell: 1881/82 (verschollen)

Kaiser Wilhelm I. steht mit Uniform und Mantel auf einer Viereckplinthe. Zu dem Fassadenprogramm gehörte neben dieser Figur noch die Statue König Friedrich II. (Kat. Nr. 76) und das Bogenfeld (s. Kat. Nr. 18).

1883 war auf der Akademie-Ausstellung das Modell unter der Nr. 823 gemeldet

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1883. S. 146. Nr. 823 m.
Zeichnung — Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr.
1885. S. 158 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 385

Replik 64a) Replik in Originalgröße

Behandelt S. 155 - 182, Abb. 26

Kalkstein

200 cm

1883

Bezeichnet: E. Herter 1883

Land- und Amtsgericht Flensburg

Erhaltungszustand: gut

Modell: 1881/82 (verschollen)

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885.
S. 158

64b) Verkleinerte Replik

Statuette

Bei dieser Statuette könnte es sich auch um das Modell handeln, was nicht zu beweisen war. Die Information zu dieser Ausführung ist aus einem Brief an Ernst Herter am 11.10.1883, in dem sich eine Frau aus Hamburg für das Geschenk bedankt.

Verschollen

Kat. Nr. 65: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 46, Abb. 38

Freiplastische Figur

Material: Sandstein

Maße: Lebensgroß

Daten: 1884

Standort: Ehemals Altes Kriminalgericht, Berlin Moabit - heute
verschollen

Kaiser Wilhelm I. war eines der vier Standbilder, die über dem Haupteingang und Arkadenfries links als letzte Figur stand.

1884 war auf der Akademie-Ausstellung das Modell unter der Nr. 968 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1884, S. 166. Nr. 968 —
Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158 —
Zentralblatt d. Bauverwaltung 23. Jg. 1903. S. 466,
469 f., 513 - 516 — Die Bauwerke und Kunstdenkmäler
von Berlin - Bezirk Tiergarten, Berlin 1955, S. 99

Kat. Nr. 66: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 86/87, Abb. 94

Relief/Medaillon

Material: Bronze

Maße: Durchmesser 60 cm

Daten: 1894

Bezeichnet: E. Herter Berlin 1894

Standort: Kiel-Holtenau, Dreikaiser-Halle an der östl. Kanal-
mündung der Kieler Förde

Erhaltungszustand: gut

Kaiser Wilhelm I. ist neben Kaiser Wilhelm II. (Kat. Nr. 71)
und Kaiser Friedrich III. (Kat. Nr. 62) in einem Tympanonfeld
im Rechtsprofil dargestellt.

1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
2365 gemeldet (sicher das Gipsmodell)

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1895. S. 116.
Nr. 2365 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin
1906, S. 127/128

Kat. Nr. 67: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 99/100, Abb. 125

Büstendenkmal auf Granitsockel

Material: Bronze

Daten: 29. September 1897 enthüllt

Standort: Ehemals auf dem Marktplatz, Preußisch-Holland
(heute Paslek), Polen - heruntergenommen zwischen
1914 und 1918 - heute verschollen

Kaiser Wilhelm I. ist als Viertelbüste mit Hermelinmantel dargestellt.

1897 erfolgte der Auftrag zu diesem Kreis-Kriegerdenkmal

Lit.: Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 387 — Dr. Otto
Kuntzemüller: Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Gro-
ßen, Bremen 1902, S. 207/208 — Georg Malkowsky:
Ernst Herter, Berlin 1906, S. 125/126. Abb. S. 127

Kat. Nr. 68: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 155 - 182, Abb. 138/139

Freiplastische Figur mit zwei Assistenzfiguren

Material: Bronze

Maße: Höhe 600 cm (Kaiser)

Höhe ca. 400 cm (Assistenzfiguren)

Standort: Ehemals in Kiel-Holtenau an der östl. Kanalmündung

der Kieler Förde - im 2. Weltkrieg eingeschmolzen
Daten: 25. Juni 1900 enthüllt

Modell: Skizze 1897 (verschollen)

Modell zwischen 1898 und 1899 (verschollen)

Kaiser Wilhelm I. steht in Uniform mit Mantel auf einem Granitsockel, der auf einer Basis aus aufgebrochenen Steinen ruht. In der Linken hält der Kaiser die zusammengerollte Urkunde der Grundsteinlegung. Ihm zur rechten Seite sitzt am Sockel der Germanenrecke "Frieden" und zur linken der "Krieg".

1900 und 1901 war das Hilfsmodell auf der Großen Berliner Kunstausstellung (1900 unter der Nr. 1609) gemeldet

Lit.: Kieler Zt. 5. April 1897 — Die Kunst für Alle 14.
1898/99. S. 251 — Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser Wilhelm II., Berlin 1898, S. 346 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1900. S. 95. Nr. 1609 — Kieler Zt. 25. Juni 1900 Nro. 19838 Abendausgabe — Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz, Berlin 1900, S. 132, Abb. S. 59 (Original) — Der Bär Jg. 26. Nr. 27. 7. Juli 1900. S. 427 m. Enthüllungsfoto — Über Land und Meer Bd 84. No. 42. 1900. S. 684 m. Enthüllungsfoto — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 375/382-384. Abb. Nr. 500 (Modell); 3.1901. S. 107. S. 264 — Ill. Zt. 115 Bd II. No. 2975. 5. Juli 1900. S. 14 ff; 119 Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902, S. 546 — Dr. Otto Kuntzemüller: Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Großen, Bremen 1902, S. 17 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 127, 129/130 m. Abb. (Modell)

Kat. Nr. 69: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 70, 112, Abb. 146 - 149

Reiterstandbild

Material: Bronze

Daten: 11. April 1901 enthüllt

Standort: Ehemals Lange Brücke Berlin, Potsdam in der Gartenanlage der Freundschaftsinsel (westl. Seite) - heute verschollen

Modell: 1898 (verschollen)

Kaiser Wilhelm I. sitzt hoch zu Pferde auf einem schwedischen Granitsockel. An der Sockelstirnseite ist die Siegesgöttin unter der Kaiserkrone zu sehen; die Breitseiten sind mit den Reliefs "Einzug 1871 in Berlin" und "Die Schlacht bei Bar-sur-Aube" geschmückt. Die hintere Schmalseite zeigt die Sinnbilder der Trauer für den verstorbenen Kaiser.

- 1898 erfolgte die Übertragung dieser Figur, die mit dem Schmuckprogramm der Langen Brücke (Soldaten, Kat. Nr. 21 und Havel-Nuthe-Gruppe, Kat. Nr. 41) eine große Anlage bildete
- 1900 war auf der Großen Berliner Kunstausstellung das Reiterbildnis unter der Nr. 1610 gemeldet
- 1901 waren auf der Großen Berliner Kunstausstellung die Siegesgöttin unter der Nr. 1836; die Reliefs "Die Schlacht bei Bar-sur-Aube" unter Nr. 1837 und "Einzug 1871" unter Nr. 1838, sowie das Hilfsmodell zum Denkmal gemeldet (auch bei den anderen Arbeiten wird es sich um die Modelle gehandelt haben)

Lit.: Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser Wilhelm II., Berlin 1898, S. 346 — Die Kunst für Alle 14.1898/99. S. 188 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1900. S. 95. Abb. S. 165. Nr. 1610 — Fritz Abshoff: Deutschlands Ruhm und Stolz, Berlin 1900, S. 176, Abb. S. 161 — Ill. Zt. 116. Bd I. No. 3012. 21. März 1901. S. 438-440 m. Abb.; 116. Bd I. No. 3016. 18. April 1901. S. 609. Abb. S. 338/339, 610; 119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Berliner Architekturwelt 3. 1901. S. 264 — Dr. Otto Kuntzemüller: Die Denkmäler Kaiser Wilhelms des Grossen, Bremen 1902, S. 45-47, Abb. S. 46 — Ill. Zt. 123. Bd II. No. 3189. 11. Aug. 1904. S. 210 m. Abb. — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 136/137, 144, Abb. S. 132a

Kat. Nr. 70: KAISER WILHELM I.

Behandelt S. 124 - 126, Abb. 159

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Höhe 340 cm

Daten: 22. 3. 1904 enthüllt

Standort: Ehemals Thorn (heute Toruń), Polen auf dem Altstadtmarkt vor dem Rathaus - 1920 heruntergenommen - heute verschollen

Modell: 1902 (erstes zum Wettbewerb - verschollen)

1903 (zweites zur Ausführung - verschollen)

Kaiser Wilhelm steht mit Stand- und Spielbein auf einer Viereckplinthe, er trägt Uniform, Mantel und Helm.

1904 auf der Großen Berliner Kunstausstellung ist das Gipsmodell unter der Nr. 1339 gemeldet

Lit.: Die Kunst für Alle 18. 1902/03. S. 320 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1904. S. 95. Nr. 1339 — Thorner Presse nr. 68. 20. 3. 1904; nr. 69. 22. 3. 1904; nr. 70. 23. 3. 1904 — Thorner Zt. nr. 69. 22. 3. 1904 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 125/126 m. Abb.

Kat. Nr. 71: KAISER WILHELM II.

Behandelt S. 86 - 88, Abb. 96

Relief/Medaillon

Material: Bronze

Maße: Durchmesser 60 cm

Daten: 1894

Bezeichnet: E. Herter Berlin 1894

Standort: Kiel-Holtenau, Dreikaiser-Halle an der östl. Kanal-
mündung der Kieler Förde

Erhaltungszustand: gut

Kaiser Wilhelm II. ist neben Kaiser Wilhelm I. (Kat. Nr. 66) und Friedrich III. (Kat. Nr. 62) in einem Tympanonfeld im Linksprofil dargestellt.

1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2367 gemeldet (sicher das Gipsmodell)

1906 ist ein "Bildnisrelief nach dem Leben" auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1343 als verkäuflich gemeldet (möglicherweise ist es das Kiel-Holte-

nauer in Gips oder in einem anderen Material, denn im Malkowsky von 1906 erscheint das Medaillon aus Kiel-Holtenau im Foto)

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1895. S. 116.
Nr. 2367; 1906. S. 116. Nr. 1343 — Georg Malkowsky:
Ernst Herter, Berlin 1906, S. 127/128. Abb. S. 123

Kat. Nr. 72: KAISERIN ELISABETH VON ÖSTERREICH

Behandelt S. 135, Abb. 168

Statuette

Einen Abguß soll Herter dem Kaiser von Österreich geschenkt haben (Malkowsky S. 108)

1908 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 260 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 108,
Abb. S. 99 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1908. S. 21. Nr. 260

Kat. Nr. 73: KINDERFRIES

Behandelt S. 107 - 111, Abb. 141 - 145

Relieffries

Material: Sandstein

Maße: Höhe 125 cm - Breite 550 cm (die Hälfte des Frieses)
Höhe 125 cm - Breite 185 cm (eine Seitentafel)

Daten: 1900

Standort: Berlin, Uhlandstraße 6

Erhaltungszustand: gut

Modell: 1899 (verschollen)

Den Fries, der die obere Fassadenzone unterhalb des Daches zierte, hat Herter unter das Motto "Erholung nach der Arbeit in Wissenschaft und Kunst" gestellt.

Zum Schmuck am Haus gehören noch ein dekoratives Band, in dessen Zentrum eine hochreliefierte Pallas Athene in Büstenform sitzt, und ein Wasserspeier unter der Balkonbrüstung (heute verloren).

Lit.: Berliner Architekturwelt 3.1901. S. 432. Abb. S. 440/441 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 88/89 m. Abb. — Ill. Zt. 150. Bd I. No. 3889. 10. Jan. 1918. S. 41 — Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin - Bezirk Charlottenburg, Berlin 1961, S. 393, Abb. Nr. 494 — Peter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jhs., in: Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 179

Kat. Nr. 74: KIRKE

Behandelt S. 122

Statuette

Material: Bronze

Daten: 1903

Modell: 1902 (verschollen)

Kirke sitzt nackt auf einem Stuhl, mit der Linken hält sie einen Kelch, ihr zur rechten Seite ist der Eber gegeben.

- 1903 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1135 als verkäuflich gemeldet
- 1906 im Glaspalast München unter der Nr. 1197 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1903. S. 79.
Nr. 1135 — Katalog Münchner Glaspalast 2. Auflage 1906. S. 111. Nr. 1197

Replik 74a) Replik in Originalgröße (?)

Behandelt S. 122/123, Abb. 157

Elfenbein, Onyx, Emaillé, Gold, Silber, echte Steine
38 cm

Bezeichnet: E. HERTER fec.

1905 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1263 als verkäuflich gemeldet

1906 ebenfalls dort unter der Nr. 1346 als verkäuflich gemeldet

1907 Akademie-Ausstellung unter der Nr. 135a gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1905. S. 84. Nr. 1263; 1906. S. 116. Nr. 1346 — Katalog Akademie der Künste 1907. S. 47. Nr. 135a — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 93, Abb. S. IX

Kat. Nr. 75: DR. KLÜGMANN

Senator und Bundesratsbevollmächtigter von Hamburg

Behandelt S. 85/86, Abb. 90

Büste

Dr. Klügmann ist veristisch im Zeitgewand auf einem nach unten ausschwingenden Sockel dargestellt, an dem eine Justitia im Relief erscheint.

1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2152 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1895. S. 116.

Nr. 2152 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin

1906, S. 113, Abb. S. 115

Kat. Nr. 76: KÖNIG FRIEDRICH II.

Behandelt S. 37/38, Abb. 27

Standfigur im Architekturverbund

Material: Sandstein

Maße: Höhe 200 cm

Daten: 1882

Standort: Ehemals Landgericht Potsdam - heute verschollen

Modell: 1881/82 (verschollen)

Friedrich II. steht in Generalsuniform mit Mantel, Dreispitz und Spazierstock auf einer Viereckplinthe.

Zu dem Fassadenprogramm gehörte neben dieser Figur noch die Statue Kaiser Wilhelm I. (Kat. Nr. 64) und das Bogenfeld (Kat. Nr. 18).

1883 war auf der Akademie-Ausstellung das Modell unter der Nr, 822 gemeldet

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1883, S. 146. Nr. 822 m.
Zeichnung — Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr.

1885. S. 158 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 385

Kat. Nr. 77: KÖNIG FRIEDRICH DER GROSSE

Behandelt S. 59/60, Abb. 58

Freiplastische Figur

Material: Sandstein

Daten: 1890

Standort: Ehemals Breslau (heute Wroclaw), Regierungsgebäude

- heute verschollen

Modell: 1889/90 (verschollen)

Der jugendliche Friedrich II. steht im Kostüm seiner Zeit auf
Stand- und Spielbein posierend.

1890 war Kaiser Wilhelm II. im Atelier, um die Statue zu be-
sichtigen (Malkowsky S. 132)

1892 auf der LXIII. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1910
als verkäuflich gemeldet (sicher das Gipsmodell)

1912 war auf der Königl. Akademie-Ausstellung unter der Nr.
210 das "Hilfsmodell zur Statue am Regierungsgebäude
in Breslau" als verkäuflich gemeldet

Lit.: Ill. Zt. 91. Bd II. No. 2361. 29. Sept. 1888. S. 31 —
Die Kunst für Alle 6.1890/91. S. 287 — Katalog LXIII.
Akademie der Künste 2. Auflage. S. 106. Nr. 1910 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 125,

132, Abb. S. 124 — Katalog Akademie-Ausstellung
1912. Nr. 210

Replik 77a) Verkleinerte Replik

Bronze

49 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 1110

Kat. Nr. 78: THEODOR KÖRNER

Behandelt S. 145 - 147, Abb. 180

Plakette

Material: Bronze

Daten: 1913

Bezeichnet: Herter fec. 1913

Körner ist im Rechtsprofil in historischer Kleidung gegeben und als Pendant zur Ernst Moritz Arndt-Plakette gedacht (Kat. Nr. 7).

1913 erschien auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 719 ein "Modell für eine Plakette" in getöntem Gips - es könnte sich um diese, um das Pendant (Kat. Nr. 7) oder um den "Ersten Hohenzoller in der Mark Brandenburg" (Kat. Nr. 115) gehandelt haben.

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1913. S. 36.
Nr. 719 — Foto im Archiv der National Galerie Berlin DDR

Replik 78a) Vergrößerte Replik

Gedenktafel

Bronze

Höhe 51,7 cm - Breite 39 cm

Die Gedenktafel kam anlässlich des 100. Todestages

Körners an das Nikolaische Haus in der Bruderstraße.

1973 wurde sie nach Malmö verkauft (Privatbesitz).

Kat. Nr. 79: KRIEGERGESTALT

Behandelt S. 56/57

Maße: 300 cm

Daten: 1887

Standort: Ehemals an der Front der Königl. Akademie Berlin,

Unter den Linden - heute verschollen

Lit.: Die Kunst für Alle 2.1886/87. S. 176, 191

Kat. Nr. 80: ALFRED KRUPP

Behandelt S. 100, 273 - 295, Abb. 126 - 129, 131

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Höhe 250 cm

Daten: 19. Oktober 1899 enthüllt

Bezeichnet: E. Herter. 1899 - Aktiengesellschaft vormals

H. Gladenbeck u. Sohn Berlin Friedrichshagen

Standort: Ehemals vor der Hauptfront der Technischen Hochschule, Berlin Charlottenburg - heute im Erweiterungsbau der Techn. Universität beim Institut für Gießereikunde

Erhaltungszustand: gut

Modell: 1897 (zum Wettbewerb) - verschollen

1898 (Hilfsmodell zum Auftrag) - verschollen

Krupp steht mit Stand- und Spielbein vor seiner Erfindung der Kanone, die auf der Lafette liegt, darüber die technische Zeichnung des Modells.

1897 Wettbewerb

1898 Auftrag

Lit.: Ztschr. Stahl und Eisen 1.1896. S. 335; 2.1896. S. 483, 514, 607, 941/942; 1.1897. S. 333, 335; 1.1898. S. 395; 2.1898. S. 639; 2.1899. S. 649, 997 ff. — Ztschr. d. Vereins Deutscher Ingenieure 1896. S. 853, 855; 1897. S. 1296; 1899. S. 1342-1348, 1381 ff. — Die Kunst für Alle 13.1897/98. S. 75, 303 — Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser Wilhelm II., Berlin 1898, S. 346 — Festschrift zur "Hundertjahrfeier der Königlichen Technischen Hochschule zu Berlin - 18.-21. October 1899". S. 25 ff. — Der Bär 25. Nr. 43. 28. Okt. 1899. S. 690 Abb. — Ill. Zt. 113. Bd II. No. 2938. 19. Okt. 1899. S. 539 Abb.; 119 Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Dtsche Bauzt. 33.1899. S. 534 ff. — Ztschr. f. bild. Kunst 9. Jg. 1897/98 Kunstchronik S. 376; 10. Jg. 1898/99 Kunstchronik S. 24 — Dr. Richard Sier: Deutsche Geistes-Helden, Berlin 1904, S. 198, Abb. S. 201 — Hermann Müller-Bohn: Die Denkmäler Berlins, Berlin 1905, S. 74, Abb. S. 75 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 116. Abb. S. 117 — Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin - Bezirk Charlottenburg, Berlin 1961, S. 248, Abb. im Bildband Nr.

272 — Erhard Ingwersen: Standbilder in Berlin, Berlin 1967, S. 88, Abb. Nr. 33 — Peter Bloch: Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jhs., Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 178

Kat. Nr. 81: DIE KÜNSTE, DER TECHNIK HULDIGEND

Behandelt S. 101 - 103, Abb. 133

Freiplastische Dreiergruppe

Material: Bronze

Maße: Unterlebensgroß

Daten: 21. Oktober 1899 enthüllt

Standort: Ehemals im Umgang des 1. Stocks der Technischen
Hochschule, Berlin Charlottenburg - heute verschollen

Modell: 1897/98 (verschollen)

Die Technik thront in der Mitte, ihr zur Linken steht die Malerei, die sie mit Lorbeer bekrönt. Die rechte Seite wird von der Musik eingenommen.

1898 Auftrag (ein Geschenk der Akademie an die TH)

1908 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
303 gemeldet

Lit.: Die Kunst für Alle 14. 1898/99. S. 251 — Ill. Zt. 113.
Bd II. No. 2938. 19. Okt. 1899. S. 540 Abb. — Der
Bär 25. Jg. Nr. 43. 28. Okt. 1899. S. 689 Abb. —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 62.
Abb. S. 61, S. 145/146 — Katalog Große Berliner Kunst-
ausstellung 1908. S. 24. Nr. 302. Abb. S. 154 —
Baedeker: Berlin und Umgebung, 1910, S. 176 — Bau-
werke und Kunstdenkmäler von Berlin - Bezirk Charlottenburg, Berlin 1961, S. 249

Kat. Nr. 82: KUNST

Freiplastische Figur

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1883

Standort: Ehemals im Wintergarten, Berlin - heute verschollen

Die Kolossalstatue wurde für das Fest des Vereins Berliner Künstler 1883 geschaffen.

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 145

Kat. Nr. 83: PROF. DR. MAX LENZ

Büste

Material: Gips, getönt

Daten: 1912

Bezeichnet: E. Herter fec. 1912

1913 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1558 als verkäuflich gemeldet

1913 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 12 als verkäuflich gemeldet

1913 im Glaspalast München unter der Nr. 1300 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1913. S. 7. Nr. 12 —
Katalog Münchner Glaspalast 2. Auflage 1913. S. 75.
Nr. 1300 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1913. S. 36. Nr. 1558

Kat. Nr. 84: JUSTIZRAT LESSE

Verschollen

Information aus Herters Lebenslauf von 1885

Kat. Nr. 85: LEUCHTERWEIBCHEN

Behandelt S. 139/140, Abb. 174

Deckenleuchte

Material: Geweih, Seesterne, Muscheln, Ketten

Das Leuchterweibchen läßt sich gerade auf der Lampenkrone nieder.

Verschollen

Lit.: Artikel zum 70. Geburtstag o.O., o.J., S. 408 im Archiv der National Galerie Berlin DDR

Kat. Nr. 86: LEUTWEIN

Büste des Oberst

Material: Bronze

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1338 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116.
Nr. 1338

Kat. Nr. 87: THEODOR LIEDTKE

Behandelt S. 34/35, Abb. 24

Büste

Daten: 1877

Der Schauspieler Liedtke ist als Viertelbüste in zeitgenössischem Gewand mit Mantel gegeben.

1877 und 1878 erschien auf der Akademie-Ausstellung eine "Portraitbüste" - vielleicht ist sie identisch mit der Th. Liedtkes

1879 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 801 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1877, S. 72, Nr. 965; 1878, S. 86, Nr. 1018; 1879, S. 69, Nr. 801 — III. Zt. 84.
Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 159 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 112 m. Abb.

Kat. Nr. 88: FRANZ LISZT

Behandelt S. 40, Abb. 30

Büste

Material: Bronze

Daten: 1881

Liszt ist im Zeitkostüm in der typischen Büstenform der Gründerjahre dargestellt.

1881 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1006 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1881. S. 90. Nr. 1006 —
Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 159 —
Hermann Kantel: Festschrift zum Bismarck-Denkmal,
Wiesbaden 1898, S. 14 — Georg Malkowsky: Ernst Her-
ter, Berlin 1906, S. 113, Abb. S. 119

Replik 88a) Replik in Originalgröße (?)

Bronze

Höhe 80 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 603

Kat. Nr. 89: LORELEY-BRUNNEN

Siehe Heinrich-Heine-Denkmal

Kat. Nr. 90: LUDWIG I. (Ludwig der Ältere)

Behandelt S. 96 - 99, Abb. 122

Freiplastische Figur mit zwei Halbbüsten als Assistenzfiguren

Material: Marmor

Maße: 250 cm

Daten: 7. 11. 1899 enthüllt

Standort: Ehemals Berlin, Siegesallee - bei der Wiederausgra-
bung am Schloß Bellevue Okt. 1978 - Mai 1979 nicht
zutage gekommen - verschollen

Modell: 1896/97 Gips (verschollen)

Markgraf Ludwig der Ältere ist im historischen Gewand mit
Schwert und Streitkolben dargestellt, ihm zur Seite sind Johann
von Buch und Johann II. von Nürnberg gegeben.

- 1896 erfolgt der Auftrag
1900 war im Glaspalast München das Gipsmodell unter der Nr.
1510 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Ztschr. f. bild. Kunst 8.1897. S. 283; 11.1899/1900
Kunstchronik S. 120 — Reinhold Koser: Hohenzollern-
Jahrbuch, Sonderabdruck 1898, S. 370/371 m. Abb. —
Otto Zarn: Die Sieges-Allee in Bild und Wort, Berlin o.J.,
S. 10 m. Abb. — Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser Wil-
helm II., Berlin 1898, S. 344, 346 — Die Kunst für Alle
15.1899/1900. S. 142 — Ill. Zt. 112. Bd I. No. 2908.
23. März 1899. S. 377 m. Abb.; 150. Bd I. No. 3889.
10. Jan. 1918. S. 41 m. Abb. — Der Bär 25.1899. S.
205/206 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 378/
379. Abb. Nr. 496-499 — Über Land und Meer Bd 83.
No. 9.1900. S. 152 m. Abb. — Katalog Münchner Glas-
palast 3. Auflage 1900. S. 138. Abb. S. 121. Nr. 1510
— Die Siegesallee. Amtlicher Führer durch die Stand-
bildgruppen. Hrsg. Königl. Unterrichtsministerium, Ber-
lin 1900, S. 26-28 m. Abb. — Dr. Richard Sier: Deut-
sche Geistes-Helden, Berlin 1904, S. 26, Abb. S. 68 —
Hermann Müller-Bohn: Die Denkmäler Berlins in Wort
und Bild, Berlin 1905, S. 52 m. Abb. — Georg Mal-
kowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 126/127, Abb.
S. 128 — Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin -
Bezirk Tiergarten, Berlin 1955, S. 212 — Peter Bloch:
Anmerkungen zu Berliner Skulpturen des 19. Jhs., im
Jahrbuch Preuß. Kulturbesitz VIII/1970, S. 178

Kat. Nr. 91: LUTHER

Behandelt S. 148/149, Abb. 181

Freiplastische Sitzfigur

Daten: 1914

Modell: 1914 Gips, getönt (verschollen)

Luther ist als Sitzfigur im Predigertalar mit aufgeschlagener Bibel dargestellt.

1915 war auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 107 das Modell zur Lutherstatue als verkäuflich gemeldet

1916 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 119 als verkäuflich gemeldet (sicher das Gipsmodell)

Verschollen

Lit.: Ein Artikel zum 70. Geburtstag Herters 1916, S. 407 o.O., o.V., im Archiv der National Galerie Berlin DDR
— Katalog Akademie Ausstellung 1915. Nr. 107 —
Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1916. S. 18.
Abb. S. 49. Nr. 119 — Ill. Zt. 149. Bd II. No. 3878.
25. Okt. 1917. S. 597 m. Abb.

Kat. Nr. 92: DR. VON MARCARD

Behandelt S. 78

Büste

Material: Marmor

1893 erfolgte der Auftrag von den Tierärzten Preußens für die Aula der tierärztlichen Hochschule (Marcard war Unterstaatssekretär)

Verschollen

Lit.: Die Kunst für Alle 8.1892/93. S. 172

Replik 92a) Replik in Originalgröße (?)

Marmor

1894

1894 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1939 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1894. S. 108. Nr. 1939

Kat. Nr. 93: MÄDCHEN MIT REHEN (Wald-Idylle/Rehgruppe)

Behandelt S. 32/33

Freiplastische Gruppe

Material: Zinkbronze

Daten: 1877

1877 auf der Akademie-Ausstellung unter dem Titel "Wald-Idylle", Nr. 963, als verkäuflich gemeldet (Preis: 450 M.)

Information zum Titel "Mädchen mit Rehen" aus Herters Lebenslauf von 1885 - zum Titel "Rehgruppe" aus einer Rechnungslegung Herters von 1877

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste. S. 72. Nr. 963

Kat. Nr. 94: TANZENDE MÄNADE

Behandelt S. 93 - 95, Abb. 106

Ergänzung eines griech. Torsos aus dem 3. Jh. n. Chr. (Abb. 105) - Abb. 107/108 zeigen die Entwürfe der beiden anderen Preisträger.

1896 erster Wettbewerb

1897 zweiter Wettbewerb in engerer Konkurrenz mit Glümer und Kraus

1898 Begas gewinnt den Wettbewerb

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 104. Bd I. No. 2695. 23. Febr. 1895. S. 197/198 m. Abb.; 108. Bd I. No. 2799. 20. Febr. 1897. S. 224. Abb. S. 223 — Ztschr. f. bild. Kunst 6.1895. S. 281; 8.1897. S. 214, 526 — Die Kunst für Alle 11. 1895/96. S. 174, S. 222; 12.1896/97. S. 170; 13.1897/98. S. 28 — Ztschr. Moderne Kunst in Meister-Holzschnitten nach Gemälden und Sculpturen berühmter Meister der Gegenwart, Berlin, 11.1896/97 Faschingsausgabe S. 95 mit Abb. — Dtsche Bauzt. 31.1897. S. 56; 32.1898. S. 60

Kat. Nr. 95: ROBERT V. MAYERS

Büste

Material: Marmor

Daten: 1917

Information aus einem Brief Herters vom 14. Januar 1917 an die National-Zeitung

Verschollen

Kat. Nr. 96: MARMORBÜSTE

Daten: 1899

1899 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
1418 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1899. S. 86.
Nr. 1418

Kat. Nr. 97: MEDAILLE

Behandelt S. 65, Abb. 70

Revers der Jubiläumsmedaille zur Internationalen Kunstausstellung in Berlin 1891 (den Avers fertigte Otto Geyer, Abb. 69)

Material: Gold

Maße: Durchmesser 5 cm

Durchmesser 3,5 cm

Daten: 1891

Bezeichnet: E. Herter 1891

Auf einer Ballustrade sitzt die Personifikation des Ruhmes, ein Putto trägt Lorbeerzweige heran, zu Füßen beider liegen die Attribute der Kunst.

1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
1908a als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Die Kunst für Alle 6.1890/91. S. 236; 7.1891/92. S. 141
m. Abb. — Ill. Zt. 97. Bd II. No. 2529. 19. Dez. 1891.
S. 690 m. Abb. — Georg Malkowsky: Ernst Herter,

Berlin 1906, S. 90 m. Abb. — Katalog Große Berliner
Kunstaussstellung 1907. S. 176. Nr. 1908a

Kat. Nr. 98: MEDAILLE

Behandelt S. 88/89, Abb. 97 - 100

Einweihungsmedaille für den Nord-Ostsee-Kanal

Material: Gold, Silber, Bronze

Maße: Durchmesser 5,9 cm (Silber und Bronze)

Maße für Gold sind nicht überliefert

Daten: 1895

Bezeichnet: E. Herter Sc.

Der Avers zeigt die Brustbilder der Kaiser Wilhelm I. und II.,
sowie Friedrich III.; der Revers hat das Motiv der Supraporte
der Dreikaiser-Halle zu Kiel-Holtenau (Kat. Nr. 151).

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 104. Bd I. No. 2711. 15. Juni 1895. S. 691 m.
Abb. — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906,
S. 129, Abb. S. 131 — Christian Lange: Sammlung
schleswig-holsteinischer Münzen und Medaillen, Berlin
1912, S. 250/251, Abb. Tafel 76

Kat. Nr. 99: MEDAILLE

Behandelt S. 115/116

Erinnerungs-Medaille zur Enthüllung des Kaiser Wilhelm-Denk-
mals zu Potsdam

Material: Silber

Maße: Durchmesser 6,5 cm

Daten: 1901

Der Avers zeigt die ins Relief übersetzte Viktoria, der Revers gibt das Profilrelief der Reiterstatue wieder.

1907 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1908b als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. Bd I. No. 3012. 21. März 1901. S. 440 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1907. S. 176. Nr. 1908b

Kat. Nr. 100: MEDAILLEN

Medaillen im Rahmen

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1346a gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116. Nr. 1346a

Kat. Nr. 101: MEDAILLE

Jubiläumsschaumünze zur 400-Jahrfeier der Reformation

Material: Eisenguß

Daten: 1917

Modell: Gips (verschollen)

Luther ist nach der Herter'schen Sitzfigur modelliert (Kat. Nr. 91)

Verschollen

Lit.: Berliner Münzblätter, Hrsg. Dr. Emil Bahrfeldt, Neue Folge VI. Bd 38. - 40. Jg., 1917 - 1919, Berlin 1920, S. 91

Kat. Nr. 102: IN MEERESTIEFEN

Behandelt S. 68, Abb. 73

Freiplastische Gruppe

Material: Bronze

Daten: 1892

Eine Mutter verteidigt ihr Kind, das sie im linken Arm hält, vor einem Kephelopoden, beide sind mit Fischschwänzen dargestellt.

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1907 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog LXIII. Akademie der Künste 2. Auflage 1892. S. 106. Abb. S. 63. Nr. 1907 — Ztschr. f. bild. Kunst 3.1892. S. 436 — Ill. Zt. 107. Bd II. No. 2768. 18. Juli 1896. S. 74 m. Abb. unter dem Titel: Meertyrann, Abb. zeigt aber "In Meerestiefen"

Replik 102a) Replik in Originalgröße (?)

Meertyrann

Behandelt S. 76/77, Abb. 82

Bronze

1892

Als Variante sind hier Mutter und Kind mit menschlichen Beinen gegeben.

- 1893 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 2279 als verkäuflich gemeldet
- 1896 auf der Internationalen Kunstausstellung
Berlin unter der Nr. 2863 als verkäuflich
gemeldet
- 1899 auf der Pariser Weltausstellung gemeldet
- 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 1333 als verkäuflich gemeldet
- 1913 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 408 als verkäuflich gemeldet
- Verschollen

Lit.: Ztschr. f. bild. Kunst 3.1892. S. 436 —
Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1893. S. 119. Nr. 2279 — Die Kunst für
Alle 9.1893/94. S. 172 — Katalog Inter-
nationale Kunstausstellung Berlin 1896. S.
157. Nr. 2863 — Ztschr. f. bild. Kunst,
Neue Folge XI. Jg. 1899/1900 Kunstchro-
nik S. 364 — Ill. Zt. 119. Bd II. No.
3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Katalog
Große Berliner Kunstausstellung 1906. S.
116. Nr. 1333; 1913. S. 36. Nr. 408 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin
1906, S. 67/68 m. Abb.

Kat. Nr. 103: MEMENTO MORI

Behandelt S. 131/132, Abb. 164

Freiplastische Dreiergruppe/Grabmal

Material: Marmor

Maße: Höhe 230 cm (Todesgenius) - Höhe 195 cm (Mann) -
Höhe 130 cm (Frau)

Daten: 1908

Bezeichnet: E. Herter fec. 1908

Standort: Wiesbaden, Nordfriedhof, östl. Parkanlage, Familie
Bartling

Erhaltungszustand: gut

Modell: 1905 (verschollen)

Vor einer weiblichen Gestalt mit dem Stundenglas steht links ein Mann im Schurzfell mit einem Hammer, von rechts ergreift eine sitzende Frau seine Rechte.

- 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1331 gemeldet (sicher das Modell, denn die Marmorausführung ist erst 1908)
- 1908 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 52 gemeldet (Marmor)

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116. Nr. 1331 m. Abb.; 1908. S. 5. Nr. 52 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 74. Abb. zw. S. 70+73 — Ill. Zt. 130. Bd II. No. 3384. 6. Mai 1908. S. 890 — Albert Hermann: Gräber berühmter und im öffentlichen Leben bekanntgewordener Personen auf den Wiesbadener Friedhöfen, Wiesbaden 1928, S. 197

Kat. Nr. 104: MERKUR

Behandelt S. 39, Abb. 32

Freiplastische Figur

Material: Sandstein

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1882

Standort: Ehemals Ober-Postdirektion, Berlin, Spandauerstr.
19/22 - heute verschollen

Merkur ist die rechte Eckbekrönung des Daches, er trägt einen wallenden Mantel, Flügelhelm und Stab (Pendant Kat. Nr. 108).

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158

Kat. Nr. 105: MOSES, DIE GESETZESTAFELN ZERSCHMET-
TERND

Behandelt S. 39/40, 47, Abb. 29

Freiplastische Figur

Material: Eichenholz

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1881

Moses hält in den erhobenen Händen die Gesetzestafeln, die er zertrümmern wird.

- 1881 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1005 als verkäuflich gemeldet (wahrscheinlich das Modell)
- 1883 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 824 als verkäuflich gemeldet (Eichenholz)
- 1884 im Glaspalast München
- 1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1332 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1881. S. 90. Nr. 1005;
1883. S. 146. Nr. 824 (geschnitzt von Vordermeyer) —
Ztschr. f. bild. Kunst 19.1884. S. 22 — Ill. Zt. 84.
Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158 — Katalog
Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 115. Nr. 1332
— Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S.
82/83 m. Abb. — Blner Architekturwelt 9.1907. S. 125

Kat. Nr. 106: ADOLF VON MOTZ

Behandelt S. 96, Abb. 121

Freiplastische Figur in Fassadennische

Material: Bronze

Daten: 1897

Standort: Ehemals Provinzialsteuergebäude, Berlin, Alt-Moabit
Straße - heute verschollen

Modell: 1896 (verschollen)

Finanzminister von Motz im Kostüm seiner Zeit steht auf der
Treppe eines Pfeilers.

1896 erfolgte der Staatsauftrag

Lit.: Hermann Müller-Bohn: Die Denkmäler Berlins in Wort
und Bild, Berlin 1905, S. 109 — Georg Malkowsky:
Ernst Herter, Berlin 1906, S. 114. Abb. S. 116 —
Baedeker: Berlin und Umgebung, 1910, S. 134 — Die
Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin - Bezirk Tier-
garten, Berlin 1955, S. 63

Kat. Nr. 107: MUSIK

Behandelt S. 123/124, Abb. 158

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Daten: 1903

Standort: Ehemals Hamburg, Uhlenhorst, Villa de Freitas -
heute verschollen

Modell: 1903 Gips (verschollen)

Die Musik steht in einem chitonähnlichen Gewand mit der Lyra in den Händen auf einer Felsstufe. Sie war das Pendant zur Statue "Tanz" von Gustav Eberlein.

1903 war das Gipsmodell auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1134 gemeldet

Lit.: Ill. Zt. 119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 m.
Abb. — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1903.
S. 79. Nr. 1134 — Georg Malkowsky: Ernst Herter,
Berlin 1906, S. 63/64 m. Abb.

Kat. Nr. 108: NEPTUN

Behandelt S. 39, Abb. 31

Freiplastische Figur

Material: Sandstein

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1882

Standort: Ehemals Ober-Postdirektion, Berlin, Spandauerstr.
19/22 - heute verschollen

Neptun ist die linke Eckbekrönung des Daches, er trägt einen wallenden Mantel und Dreizack (Pendant Kat. Nr. 104).

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158

Kat. Nr. 109: ODYSSEUS

Behandelt S. 142 - 145, Abb. 177

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Höhe 240 cm - Breite 98 cm - Länge 185 cm

Daten: 1912

Bezeichnet: E. Herter fec. 1912

Standort: Kopenhagen, Langelinie - heute verschollen

Modell: 1912 Gips (verschollen)

Odysseus lagert nackt auf einem Floß, das über Wellen gleitet, und hält sich am Pfahl fest.

1912 war das Gipsmodell auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 57 als verkäuflich gemeldet

1913 war die Bronze auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 152 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1912. S. 14.
Abb. S. 149. Nr. 57 — Ill. Zt. 138. Bd I. No. 3593.
9. Mai 1912. S. 965 — Katalog Akademie-Ausstellung
1913. Nr. 152

Replik 109a) Verkleinerte Replik

Bronze

Höhe 25 cm - Breite 19,5 cm - Tiefe 10 cm

Bezeichnet: Akt. Ges. Gladenbeck-Berlin

Erhaltungszustand: gut

Bonn, Privatbesitz

109b) Kopf der Figur

Behandelt S. 142

Bronze

1912

Ehemals Glyptothek Kopenhagen - heute verschollen

Kat. Nr. 110: OREST

Behandelt S. 18

Freiplastische Figur

Material: Zinkguß, galvanisch bronziert

Daten: 1874

Modell: 1870/71 Gips (verschollen)

Orest, bevor er Klytemmestra tötet, ist als Gegenstück zur Antigone gedacht (Kat. Nr. 4).

1874 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 963 für 65 Thlr. angeboten (Zinkguß)

1874 war das Gipsmodell im Verein Berliner Künstler ausgestellt

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie-Ausstellung 1874. Nr. 963 — Ztschr. f. bild. Kunst 9.1874. Kunstchronik S. 75 — Berliner Architekturwelt 2.1900. S. 385 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 30

Kat. Nr. 111: ORPHEUS MIT DEN TIEREN

Behandelt S. 121, Abb. 155/156

Plastik im Architekturverbund

Material: Sandstein

Maße: Höhe ca. 280 cm

Daten: 1902

Bezeichnet: E. Herter fec. 1902

Standort: Ehemals in der rechten Nische der Hauptfassade der
Königl. Akademie der Künste als Wandbrunnen - heute
Eckernförder Platz, Berlin

Erhaltungszustand: stark zerstört (Kopf, Arme und Lyra fehlen
bei Orpheus; Vorderfüße des Tigers verlor-
ren; Kopf des Rehs fehlt - heutiger Zustand
Abb. 156)

Orpheus sitzt nackt auf einem Felsen und spielt zur Lyra, ihm
zur Seite das Reh, zu seinen Füßen der Tiger.

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 47/48
m. Abb. — Baedeker: Berlin und Umgebung, 1910, S.
177 — Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin -
Bezirk Charlottenburg, Berlin 1961, S. 258

Kat. Nr. 112: PIFFERARO (Italienischer Dudelsackpfeifer)

Behandelt S. 23/24, Abb. 11

Statuette

Material: Bronze

Maße: Höhe 51 cm mit Plinthe (48 cm ohne Plinthe)

Daten: 1875

Bezeichnet: E. Herter. fec. Roma. 1875

Standort: Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: gut

Modell: 1875 (verschollen)

Der Abruzzenhirt ist in seiner typischen Tracht mit Dudelsack gegeben.

Dieses Genremotiv wurde in vielen Kopien hergestellt.

1875 Bestellung eines Berliner Bankiers in Bronze

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 41,
Abb. S. 40

Replik 112a) Replik in Originalgröße

Zinkbronze

Höhe 48 cm

1876

1876 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.

1008 als verkäuflich gemeldet - Titel "Ital.
Dudelsackpfeifer"

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr.

1913 als verkäuflich gemeldet

1895 im Glaspalast München unter der Nr. 995

als verkäuflich gemeldet

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung

unter der Nr. 1332a als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1876. S. 78.

Nr. 1008; 2. Auflage 1892. S. 106. Nr.

1913 — Katalog Münchner Glaspalast 1895.

S. 64. Nr. 995 — Katalog Große Berliner
Kunstaussstellung 1906. S. 116. Nr. 1332a
— Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin
1906, S. 41, Abb. S. 40

Kat. Nr. 113: PLAKETTE DER HOHENZOLLERN KAISER

Material: Bronze

Maße: Höhe 5,5 cm - Breite 8 cm

Daten: nach 1888

Standort: Ehemals Berlin, Privatbesitz - z. Zt. verschollen

Erhaltungszustand: sehr schlecht, da sie im 2. Weltkrieg im
Feuer lag

Das Querrechteck schwingt in Zeltdachform aus. Unter der Bedachung sind links Kaiser Friedrich und rechts Kaiser Wilhelm I. im Flachrelief abgebildet. Den unteren Teil der Plakette nehmen beiderseits je ein Thron ein, der mit dem Reichsadler verziert ist. Auf dem linken Thron sitzt die Kaiserin Auguste Viktoria, vor dem rechten steht Kaiser Wilhelm II. und bildet somit das Zentrum der Medaille.

Kat. Nr. 114: PLAKETTEN

Behandelt S. 300/301, Abb. 189/190

Relief für die Magdeburger Lebensversicherung

Material: Ton

Modell: zwischen 1890 und 1900 Ton (verschollen)

Auf der einen Plakette sitzt eine trauernde Frau mit Kind vor einem Grab, ihr zur Linken steht eine weibliche Idealfigur mit Füllhorn. Die andere zeigt einen Sensenmann, der einem Landmann die Hand auf die Schulter legt.

Die Tonskizzen wurden nicht ins Original übersetzt.

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 89/90 m. Abb.

Kat. Nr. 115: PLAKETTE "DER ERSTE HOHENZOLLER IN
DER MARK BRANDENBURG"

Behandelt S. 142, Abb. 176

Material: Bronze

Maße: Höhe 3,9 cm - Breite 7,1 cm

Daten: 1915

Modell: 1913 (?)

Die einseitige Erinnerungsmedaille, die nach dem Relief mit gleichem Titel (Kat. Nr. 55) gearbeitet wurde, trägt die Inschrift: Einzug Friedrich I. in Brandenburg/ Zum 500 Jähr. Herrscherjubiläum d. Hohenzollernhauses 1915.

- 1913 erschien auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 719 das "Modell für eine Plakette" in getöntem Gips (möglich, daß Herter sie schon 1913 nach dem Relief entworfen hatte, es könnte sich aber auch um die Plakette "Arndt" (Kat. Nr. 7) oder "Körner" (Kat. Nr. 78) gehandelt haben, die beide 1913 erschienen
- 1915 erschienen auf der Königl. Akademie-Ausstellung Plaketten und Medaillen unter der Nr. 115 als verkäuflich
- Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1913, S. 36.
Nr. 719 — Katalog Akademie der Künste 1915. Nr. 115
— Mitteilungen d. Vereins f. d. Geschichte Berlins.
Nr. 12. 1915. S. 103 m. Abb. — Berliner Münzblätter
Hrg Dr. Emil Bahrfeldt. Neue Folge VI. Bd 38. - 40.
Jg. 1917 - 1919. Berlin 1920. S. 203

Kat. Nr. 116: ANNA PLOCKHORST

Behandelt S. 132, Abb. 165

Büste

Daten: um 1905/06

Dargestellt ist die Tochter des Malerfreundes Bernhard Plockhorst auf einem hochstieligen, ornamentverzierten Sockel.

1906 gab es auf der Großen Berliner Kunstausstellung eine Marmorbüste mit dem Titel: "Junges Mädchen" unter der Nr. 1336. Wahrscheinlich handelt es sich um jene der Anna Plockhorst

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116.
Nr. 1336 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 119/120 m. Abb.

Kat. Nr. 117: BERNHARD PLOCKHORST

Grabdenkmal des Malers

Daten: ca. 1907/08

Standort: Ehemals Friedhof der St. Matthäus Gemeinde, Berlin, Großgörschenstraße - 1938/39 nach Stahnsdorf ausgebettet - Schmuck am Grabmal heute verloren

Kat. Nr. 118: POKAL (Prunkpokal / Willkommen-Humpen)

Behandelt S. 43/44, Abb. 36

Deckelpokal

Material: Bronze

Daten: 1883

Den Pokal fertigte Herter zusammen mit dem Ornamentierer Carl Bieber zur Silberhochzeit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm.

Fuß und Schaft des Pokals entwickeln sich mit Einziehungen und Ausladungen bis zum Nodus, der von drei Atlanten besetzt ist, die die Cuppa tragen. In der Mitte des Kelches ist in einem Medaillon das Silberpaar dargestellt, Putten sitzen als vollplastische Figuren ihnen zur Seite auf einer Wulst. Den Deckel zieren Doppelbildnisse (Schlüter/Schinkel - Schadow/Rauch - Schmidt/Chodowiecki - Carstens/Cornelius), ein Landsknecht mit Banner bekrönt den Pokal.

1891 im Verein Berliner Künstler unter der Nr. 1786b gemeldet (wahrscheinlich das Modell)

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 80. Bd I. No. 2073. 24. März 1883. S. 260; 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158 — Katalog Verein Berliner Künstler Internationale Kunstausstellung 1891 anlässlich seines 50. Bestehens 1841-1891. Nr.

1786b — Hermann Kantel: Festschrift zum Bismarck-Denkmal, Wiesbaden 1898. S. 14 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 90 - 92 m. Abb. — Kunstgewerbe Museum Berlin: Bildmappe 1098, Metallgefäße Gold und Silber - 19. Jh. Deutschland - ältere Stilarten, Pokale und Prunkgeschirr, Abb. Nr. 83.0287

Kat. Nr. 119: PORTRAITBÜSTE

Nach einer Fotografie

1870 auf der XLVI. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 918
gemeldet - vielleicht identisch mit Kat. Nr. 122

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1870. Nr. 918

Kat. Nr. 120: PORTRAITBÜSTE

Nach dem Leben

1870 auf der XLVI. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 916
gemeldet - vielleicht identisch mit Kat. Nr. 56 oder 122

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1870. Nr. 916

Kat. Nr. 121: PORTRAITBÜSTE

Nach einer Totenmaske

1870 auf der XLVI. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 917
gemeldet - vielleicht identisch mit Kat. Nr. 122

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1870. Nr. 917

Kat. Nr. 122: PORTRAITBÜSTE

Material: Gips

1876 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1010 oder 1011 gemeldet

1877 auf der Akademie-Ausstellung eine (Portrait) Büste unter der Nr. 966 gemeldet

Möglicherweise ist eine der drei Portraitbüsten von 1870 (Kat. Nr. 119, 120, 121) identisch mit dieser.

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1876. S. 78. Nr. 1010 oder 1011; 1877. S. 72. Nr. 966

Kat. Nr. 123: PORTRAITRELIEF

Nach dem Leben

1870 auf der XLVI. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 919 gemeldet

Möglicherweise ist eins der drei Portraitreliefs von 1872 (Kat. Nr. 124, 125, 126) dieses nach dem Leben gefertigte - vielleicht ist es auch identisch mit Kat. Nr. 127

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1870. Nr. 919

Kat. Nr. 124: PORTRAITRELIEF

1872 auf der XLVII. Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1022 gemeldet

Vielleicht ist es identisch mit Kat. Nr. 123 oder 127

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1872. Nr. 1022

Kat. Nr. 125: PORTRAITRELIEF

1872 auf der XLVII. Akademie-Ausstellung unter der Nr.
1023 gemeldet

Vielleicht ist es identisch mit Kat. Nr. 123 oder 127

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1872. Nr. 1023

Kat. Nr. 126: PORTRAITRELIEF

1872 auf der XLVII. Akademie-Ausstellung unter der Nr.
1024 gemeldet

Vielleicht ist es identisch mit Kat. Nr. 123 oder 127

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1872. Nr. 1024

Kat. Nr. 127: PORTRAITRELIEF

1878 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1019 ge-
meldet

Vielleicht ist es identisch mit einem Portraitrelief von 1872
(Kat. Nr. 124, 125, 126)

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1878. S. 86. Nr. 1019

Kat. Nr. 128: PORTRAITRELIEF

Material: Gips

1896 auf der Internationalen Kunstausstellung Berlin unter
der Nr. 2865 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Internationale Kunstausstellung Berlin 1896.
S. 157. Nr. 2865

Kat. Nr. 129: PORTRAITRELIEF

Material: Bronze

1911 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
263 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1911. S. 26.
Nr. 263

Kat. Nr. 130: DIE POSSE

Behandelt S. 61/62, Abb. 67

Freiplastische Gruppe

Daten: 1890

Standort: Ehemals Concordiatheater (später Apollo-Theater),
Berlin, Friedrichstraße 218 - heute verschollen

Modell: 1890 (verschollen)

Die Gruppe zeigt eine Dame im Faschingskostüm, vor der ein
Jüngling kniet.

Dieses Figurenpaar schmückte mit noch zwei anderen (s. Ballett,
Kat. Nr. 12 und Schauspiel, Kat. Nr. 141) den Giebel der Gar-
tenfassade. Herter fertigte nur die Skizzen und ließ sie vom Bild-
hauer Friedrich Albert Jungermann modellieren.

Lit.: Ill. Zt. 95. Bd II. No. 2466. 4. Okt. 1890. S. 370 —
Dtsche Bauzt. Nr. 75. 19. Sept. 1891. S. 454 — Ber-
lin und seine Bauten II-III. 1896. S. 513

Kat. Nr. 131: DIE POST

Behandelt S. 33, Abb. 21

Freiplastische Figur

Material: Sandstein

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1877/78

Standort: Haupttelegrafenamnt Berlin, Jägerstraße 43/44 - heute
verschollen

Die Post ist ein nackter Jüngling mit geflügeltem Helm, Post-
horn, Paketen und Posttasche.

Die Figur ist ein Pendant zur Telegrafie (Kat. Nr. 153).

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158

Replik 131a) Replik in Originalgröße (?)

Behandelt S. 37, Abb. 25

1880

Standort: Ehemals Hauptpostamt Bochum - heute
verschollen

Information aus Herters Lebenslauf von 1885

Kat. Nr. 132: PUTTO

Behandelt S. 299/300, Abb. 187

Freiplastische Sitzfigur

Daten: Zwischen 1870 und 1880

Dargestellt ist ein sitzender Putto, der die Becken gerade geschlagen hat und sie auseinander führt. Die Figur ist ein Pendant zum "Flöte blasenden Putto" (Kat. Nr. 133).

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 40,
Abb. S. 39

Kat. Nr. 133: PUTTO

Behandelt S. 299/300, Abb. 188

Freiplastische Sitzfigur

Daten: Zwischen 1870 und 1880

Dargestellt ist ein sitzender Putto, der Flöte bläst. Die Figur ist ein Pendant zum "Becken schlagenden Putto" (Kat. Nr. 132).

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 40,
Abb. S. 39

Kat. Nr. 134: ALEXANDER RHISOS RANGABÉ (Rhangawis)

Behandelt S. 46/47

Büste

Daten: 1884

1884 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 969 als verkäuflich gemeldet

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1345 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1884. S. 166. Nr. 969 —
Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 159 —
Hermann Kantel: Festschrift zum Bismarck-Denkmal,
Wiesbaden 1898, S. 14 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116. Nr. 1345

Kat. Nr. 135: RELIEF

Für die Fabrik Schwarzkopf

Daten: Anfang der 70er Jahre

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 30

Kat. Nr. 136: RELIEFTELLER

Wandschmuck

Material: Cuivre poli

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 33, 88

Kat. Nr. 137: PROF. REUSS

Büste

Daten: 1894

1894 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
1940 gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1894. S. 108.
Nr. 1940

Kat. Nr. 138: PROF. RUBOS

Büste (?)

Information aus Herters Lebenslauf von 1885

Verschollen

Kat. Nr. 139: TIROLER SÄNGER

Behandelt S. 24/25, Abb. 12

Statuette

Material: Bronze (Zinkbronze)

Maße: Unterlebensgroß

Daten: 1875/76

Modell: 1875 in Rom (verschollen)

Der Sänger ist in landesüblicher Tracht mit seinem Attribut
der Gitarre dargestellt.

1876 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1009 als
verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1876. S. 78. Nr. 1009 —
Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906. S. 41.
Abb. S. 40

Kat. Nr. 140: SCHALK UND EULE (Erkenne Dich selbst)

Behandelt S. 301, Abb. 191

Freiplastische Gruppe

Material: Bronze

Maße: Höhe 22,5 cm

Daten: 1904/05

Bezeichnet: E. Herter (Datierung nicht mehr erkennbar)

Standort: Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: sehr schlecht (obwohl restauriert)

Die Gruppe zeigt links den Schalk mit Narrenkappe, der der Eule einen Spiegel vorhält.

Kat. Nr. 141: DAS SCHAUSPIEL

Behandelt S. 61/62, Abb. 68

Freiplastische Gruppe

Daten: 1890

Standort: Ehemals Concordiatheater (später Apollo-Theater,
Berlin, Friedrichstraße 218) - heute verschollen

Modell: 1890 (verschollen)

Die Gruppe zeigt ein Pärchen im Rokokokostüm, das sich bei den Händen hält.

Dieses Figurenpaar schmückte mit noch zwei anderen (siehe Ballett, Kat. Nr. 12 und Posse, Kat. Nr. 129) den Giebel der Gartenfassade. Herter fertigte nur die Skizzen und ließ sie vom Bildhauer Friedrich Albert Jungermann modellieren.

Lit.: Ill. Zt. 95. Bd II. No. 2466. 4. Okt. 1890. S. 370 —
Dtsche Bauzt. Nr. 75. 19. Sept. 1891. S. 454 — Berlin
und seine Bauten II-III. 1896. S. 513

Kat. Nr. 142: DIE SCHIFFFAHRT

Behandelt S. 79 - 81, Abb. 86

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1894

Standort: Ehemals im Innern des Berliner Rathauses unter dem
Turm in einer Ecknische des oberen Stockwerkes -
heute verschollen

Dargestellt ist eine nackte Frau mit einem Paddel in der Rechten
vor einem Pfahl mit Anker und Tauen.

Diese Figur wurde mit drei anderen ("Die Fischerei" von Brütt,
"Der Ackerbau" von Geyer, "Der Handel" von Breuer) im Rat-
haus aufgestellt.

Lit.: Vossische Zt. No. 596. 21. Dez. 1894 — Arthur Breh-
mer: Am Hofe Kaiser Wilhelm II., Berlin 1898, S. 342
— Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S.
64/65 m. Abb.

Replik 142a) verkleinerte Replik
Bronze, vergoldet
Statuette

1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 2364 als verkäuflich gemel-
det

1910 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 663 als verkäuflich gemel-
det

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung
1895. S. 116. Nr. 2364; 1910. S. 52.
Nr. 663

142b) Verkleinerte Replik

Behandelt S. 81, Abb. 87

Bronze

Höhe 26 cm - Kat. Nr. 1317

Höhe 55,5 cm - Kat. Nr. 2533

Katalog Gladenbeck

Es existiert ein Foto (Abb. 88), das andere De-
tailänderungen an der Figur zeigt (behandelt S.
81/82) als das Original und die Replik 142b. Lei-
der ließ sich nicht klären, ob es sich um die Re-
plik 142a oder um eine dritte Wiederholung han-
delt.

Kat. Nr. 143: DER SCHMIED

Behandelt S. 13, Abb. 1

Sockelfigur am Friedrich Wilhelm III.-Denkmal von Albert Wolff

Material: Bronze

Daten: 1871

Standort: Ehemals Lustgarten, Berlin - heute verschollen

Der Schmied ist eine kräftige, sitzende Mannesgestalt mit dem Hammer in der Rechten.

Lit.: Ztschr. f. bild. Kunst 4.1869. S. 183; 6.1871. S. 177
— Ill. Zt. 56. Bd I. 1871. S. 241; 57. Bd II. 1871. S. 220; 76. Bd I. 1881. S. 333-336 — Hermann Müller-Bohn: Die Denkmäler Berlins in Wort und Bild, Berlin 1905, S. 18 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 29

Kat. Nr. 144: DR. SCHULTZ

Büste des Geh. Medizinalrats

1891 im Verein Berliner Künstler unter der Nr. 1785 gemeldet
1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1335 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Verein Berliner Künstler Internationale Kunstausstellung 1891 anlässlich seines 50. Bestehens 1841 - 1891. Nr. 1785 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116. Nr. 1335

Kat. Nr. 145: JOHANN WILHELM SCHWEDLER

Da sich die Büste erst nach Abschluß des Manuskriptes auffand, konnte die Beschreibung nicht mehr in die Biographie (S. 67) eingebracht werden. Sie erscheint deshalb auf der eingefügten Katalogseite 117 a.

Abb. 71 b

Büste des Wirkl. Geh. Oberbaurats Schwedler

Material: Marmor

Maße: Höhe 78 cm

Daten: 1891

Bezeichnet: E. Herter fec. 1891

Standort: Magazin der Technischen Universität Berlin

Erhaltungszustand: intakt

Modell: verschollen

Schwedler ist als Büste mit kurzen Armansätzen in zeitgenössischem Gewand auf schlichtem profilierten Sockel dargestellt, auf der Basisplatte vorn die Inschrift "J. W. SCHWEDLER". Das Haupt mit vollem Haar und Bart ist leicht nach links gewendet.

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1917 gemeldet

Lit.: Katalog LXIII. Akademie der Künste 2. Auflage. S. 106.
Nr. 1917

Kat. Nr. 146: ZWEI SCHWESTERN

Behandelt S. 128/129, Abb. 162

Freiplastische Gruppe

Material: Bronze

Daten: 1904

Dargestellt sind zwei Töchter (Erna und Irmgard) des Künstlers. Irmgard steht links und umfaßt mit der Rechten die Schulter der sitzenden Schwester Erna.

1904 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1340 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1904. S. 95.

Abb. S. 170. Nr. 1340 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 68/69, Abb. S. 70

Kat. Nr. 147: SETTER

Behandelt S. 16, Abb. 8

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Höhe 16 cm m. Sockel

Daten: In den 70er Jahren

Die Tierplastik ist eine Teilreplik der Gruppe "Jäger auf dem Anstand" (Kat. Nr. 58).

Verschollen

Lit.: Katalog Gladenbeck Nr. 18

Kat. Nr. 148: SETTER

Behandelt S. 16, Abb. 9

Freiplastische Figur

Material: Bronze

Maße: Höhe 16 cm m. Sockel

Daten: In den 70er Jahren

Die Tierplastik ist eine Teilreplik der Gruppe "Ladender Entenjäger" (Kat. Nr. 59).

Verschollen

Lit.: Katalog Gladenbeck Nr. 19

Kat. Nr. 149: WERNER VON SIEMENS

Behandelt S. 288, Abb. 130

Büste

Modell: 1890 (verschollen)

Siemens ist als kurzer Büstenabschnitt im Rechtsprofil in vornehmer Kleidung gegeben.

Herter entwarf diese Büste anlässlich des Wettbewerbs zum Siemens-Denkmal 1897.

Verschollen

Lit.: Arthur Brehmer: Am Hofe Kaiser Wilhelms II., Berlin 1898, S. 346 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 113, Abb. S. 119

Kat. Nr. 150: STUDIENKOPF

1892 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 1916 als
verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog LXIII. Akademie der Künste 2. Auflage 1892.
S. 106. Nr. 1916

Kat. Nr. 151: SUPRAPORTE (Nord-Ostsee-Relief)

Behandelt S. 86/87, Abb. 91/92

Relief

Material: Bronze

Maße: Bogenhöhe 78,5 cm - Länge 140 cm

Daten: 1895

Bezeichnet: E. Herter fec. 1895

Standort: Kiel-Holtenau, Dreikaiser-Halle

Erhaltungszustand: intakt

Modell: 1894 (verschollen)

Das Relief zeigt Nord- und Ostsee als Nixen, die sich über dem
zusammenfließenden Wasser die Hände reichen.

Zu diesem Programm gehören noch die drei Medaillons der
Kaiser in der Halle (Kat. Nr. 62, 66, 71).

1895 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
2151 gemeldet

Am Ahlbecker Haus des Künstlers die Replik 151a (Gipsmodell ?).

Lit.: Ill. Zt. 104. Bd I. No. 2711. 15. Juni 1895. S. 692 m.
Abb. — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1895.
S. 116. Abb. S. 175. Nr. 2151 — Georg Malkowsky:
Ernst Herter, Berlin 1906, S. 128/129 m. Abb.

Replik 151a) Replik in Originalgröße
Behandelt S. 87, Abb. 93
Gips getönt (?) - Modell (?)
1894
Ahlbeck, am Hause Herters
Verschollen (?) - Auf eine schriftliche Anfrage
erfolgte keine Antwort.
Falls es sich um das Modell handeln sollte, ist
die Replik ausgeschlossen.

Kat. Nr. 152: TAFELAUFSATZ

Behandelt S. 119/120, Abb. 152 - 154
Dreiteilig mit zwei Leuchtern
Material: Silber
Daten: 1902
Standort: Der Aufsatz ohne Leuchter war ehemals in Wiesbade-
ner Privatbesitz - heute verschollen
Modell: 1901/02 (verschollen)

Das Mittelteil unter dem Titel "Rheingold" zeigt Alberich mit dem Rheingold auf der Felsspitze, von der Basis versuchen ihn die Rheintöchter zu erreichen. Die dazugehörigen Leuchter sind als Bäume gebildet, an denen einmal Brunhilde und zum anderen Siegfried stehen.

1902 war auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1580 das dreiteilige Modell als verkäuflich gemeldet
1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1340 in Silber gemeldet (wahrscheinlich nur das Mittelteil)

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1902. S. 109.
Nr. 1580; 1906. S. 84. Nr. 1340 — Ill. Zt. 119. Bd II.
No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546. Abb. S. 545 — Georg
Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 92/93, Abb.
S. 94/95 — Friedrich Jansa: Deutsche bildende Künst-
ler in Wort und Bild, Leipzig 1912, S. 262

Kat. Nr. 153: TELEGRAPHIE

Behandelt S. 33/34, Abb. 22

Freiplastische Figur

Material: Sandstein

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1877/78

Standort: Haupttelegrafenamnt Berlin, Jägerstraße 43/44 - heute
verschollen

Die Telegraphie ist dargestellt als nackte Frau mit einer Dra-
perie, in der erhobenen Linken ein Bündel aus Pfeilen.

Die Figur ist ein Pendant zur Post (Kat. Nr. 131).

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158

Replik 153a) Replik in Originalgröße (?)

Behandelt S. 37

1880

Standort: Ehemals Hauptpostamt Bochum - heute
verschollen

Information aus Herters Lebenslauf von 1885

Kat. Nr. 154: FÜRS VATERLAND

Behandelt S. 153/154, Abb. 184

Freiplastische Gruppe

Daten: 1917

Modell: Gips 1917 (verschollen)

Dargestellt ist eine Mutter mit ihrem toten Sohn, beide sind antikisch nackt gegeben.

1917 war auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 126 der Gips als verkäuflich gemeldet

Zur Ausführung des Werkes in einem edlen Material ist es nicht mehr gekommen.

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1917. S. 28.
Nr. 126

Kat. Nr. 155: DES VATERS TROST

Behandelt S. 118/119, Abb. 151

Freiplastische Gruppe / Grabmal

Material: Marmor

Maße: Höhe 160 cm

Daten: 1902/04

Bezeichnet: E. Herter

Standort: Wiesbaden, Nordfriedhof, östl. Parkanlage, Fam.
Schlaffhorst

Erhaltungszustand: gut

Modell: Gips (bezeichnet: E. Herter 1902 fec.) - verschollen

Die Gruppe zeigt ein kleines Mädchen, das rechts herangetreten ist, um den Großvater zu trösten.

- 1902 war auf der Großen Berliner Kunstausstellung das Gipsmodell unter der Nr. 1579 als verkäuflich gemeldet
1903 war im Münchner Glaspalast das Gipsmodell unter der Nr. 1832 als verkäuflich gemeldet
1904 war auf der Dresdner Großen Kunstausstellung das Gipsmodell unter der Nr. 1661 als verkäuflich gemeldet
1907/08 war auf der zweiten Akademie-Ausstellung das Gipsmodell unter der Nr. 5 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Ill. Zt. 119. Bd II. No. 3093. 9. Okt. 1902. S. 546 — Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1902. Nr. 1579 — Offizieller Katalog Glaspalast München. 1. Juni 1903. S. 152. Nr. 1832 — Katalog Dresdner Große Kunstausstellung 3. Auflage 1904. S. 91. Nr. 1661 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 75/76 m. Abb. — Katalog 2. Ausstellung Akademie der Künste 1907/08. S. 15. Nr. 5 — Albert Hermann: Gräber berühmter und im öffentlichen Leben bekanntgewordener Personen auf den Wiesbadener Friedhöfen, Wiesbaden 1928, S. 198

Kat. Nr. 156: WALPURGISNACHT

Behandelt S. 127/128, Abb. 161

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Daten: 1904

Dargestellt ist eine nackte Hexe, die auf einem Besen über einer Rauchwolke schwebt, zur Seite flattert eine Eule.

1904/05 wird in der Chronik der Akademie der Künste berichtet, daß die Marmorausführung vollendet wurde

1905 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1264 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1905. S. 84.
Nr. 1264 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin
1906, S. 65/66 m. Abb.

Replik 156a) Replik in Originalgröße (?)

Bronze

1905

1906 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 1334 als verkäuflich gemeldet

1910 auf der Großen Berliner Kunstausstellung
unter der Nr. 1932 gemeldet

Verschollen

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin
1906, S. 65/66 m. Abb. — Katalog Große
Berliner Kunstausstellung 1906. S. 116.
Nr. 1334; 1910. S. 115. Nr. 1932

Kat. Nr. 157: ROBERT WARTHMÜLLER

Behandelt S. 92/93, Abb. 104

Grabrelief mit Medaillon und fast freiplastischer Figur

Material: Bronze

Maße: Höhe 220 cm - Breite 135 cm (Relieftafel)

Daten: 1896

Bezeichnet: E. Herter fec. 96

Standort: Berlin, Kolonnenstraße, Zwölf Apostel Friedhof

Erhaltungszustand: intakt

Im oberen Teil des Hochrechtecks ist das Medaillonbildnis des Verstorbenen wiedergegeben, vor der Platte sitzt der trauernde Genius der Malerei mit seinen Attributen.

1897 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 1957 gemeldet

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1897. S. 114.
Abb. S. 198. Nr. 1957 — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 74/75 m. Abb.

Kat. Nr. 158: DEUTSCHE WEHRKRAFT (Die Wacht am Rhein/Ritter)

Behandelt S. 57/58, Abb. 47

Freiplastische Figur

Maße: Überlebensgroß

Daten: 1887

Standort: Königl. Akademie der Künste Berlin, Unter den Linden - heute verschollen

Dargestellt ist ein Krieger in neugotischer Waffenrüstung mit Schild und Schwert.

Die Figur diente als Schmuck bei der Feier zum 90. Geburtstag Kaiser Wilhelm I.

Lit.: Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 92 m. Abb.

Replik 158a) Verkleinerte Replik

Bronze

Höhe 64 cm

1888

Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: sehr schlecht - Dolchscheide
fehlt, Speerspitze, Dolch-
schwinge und Adler restau-
riert

1888 auf der Akademie-Ausstellung unter der
Nr. 1345 als verkäuflich gemeldet - Titel
"Die Wacht am Rhein"

1891 im Verein Berliner Künstler unter der Nr.
1786c gemeldet

1899 im Münchner Glaspalast unter der Nr.
1690 als verkäuflich gemeldet

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1888. S.
251. Abb. S. 252. Nr. 1345 — Katalog
Verein Berliner Künstler Internationale
Kunstaussstellung 1891 anlässlich seines
50. Bestehens 1841-1891. Nr. 1786c —
Katalog Glaspalast München 4. Auflage
6. Aug. 1899. S. 126. Nr. 1690

158b) Verkleinerte Replik

Bronze (unter dem Titel "Ritter")

Höhe 73 cm

Katalog Gladenbeck Nr. 650

Kat. Nr. 159: WENTZELS

Büste des Ministerialdirektors

Verschollen

Information aus Herters Lebenslauf von 1885

Kat. Nr. 160: EDUARD WIEBE

Da sich die Büste erst nach Abschluß des Manuskriptes auffand, konnte die Beschreibung nicht mehr in die Biographie (S. 67) eingebracht werden. Sie erscheint deshalb nur im Oeuvrekatalog.

Abb. 71 a

Büste des Geh. Oberbaurats Wiebe

Material: Marmor

Maße: Höhe 78 cm

Daten: 1892

Bezeichnet: E. Herter fec. 1892

Standort: Ehemals Verein der Architekten Berlin - heute Magazin der Technischen Universität Berlin

Erhaltungszustand: intakt

Modell: verschollen

Eduard Wiebe ist als Büste mit kurzen Armansätzen in zeitgenössischem Gewand auf einem profilierten Sockel mit den Emblemen Zirkel und Winkelmesser dargestellt, die von einem Lorbeerzweig durchzogen werden. Das Haupt mit seitlichem Haar- kranz, der in den Vollbart übergeht, ist leicht nach rechts gewendet.

1909 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 338 gemeldet

Lit.: Katalog Akademie der Künste 1909. Nr. 338

Kat. Nr. 161: KARL HERMANN WIEBE

Behandelt S. 76/77, 104/105, Abb. 84

Büste

Material: Marmor

Maße: Höhe 83 cm

Daten: 1899

Bezeichnet: E. Herter 1899

Standort: Ehemals in der Aula der Königlich technischen Hochschule Berlin, Charlottenburg - heute Magazin der Technischen Universität Berlin

Erhaltungszustand: intakt, ohne Sockel

Modell: verschollen

Karl Hermann Wiebe ist als Büste mit kurzen Armansätzen in zeitgenössischem Gewand dargestellt.

1893 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr. 2276 gemeldet (wahrscheinlich ein Gips oder ein frühes Modell)

1909 auf der Akademie-Ausstellung unter der Nr. 340 gemeldet - Besitzer Königl. techn. Hochschule in Charlottenburg

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1893. S. 119. Nr. 2276 — Ill. Zt. 113. Bd II. No. 2938. 19. Okt. 1899. S. 540. Abb. S. 539 — Der Bär 25.1899. Nr. 43.

S. 691 Abb. — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 113 m. Abb. — Katalog Akademie der Künste 1909. Nr. 340

Kat. Nr. 162: WILLKOMMEN

Behandelt S. 50, Abb. 42

Freiplastische Figur

Material: Marmor

Maße: Lebensgroß

Daten: 1884/85

Die Statue ist eine Variation der "Gastfreundschaft" (Kat. Nr. 37). Sie trägt das Gewand einer Patriziertochter, hält Kelch und Krug in den Händen, zur rechten Seite hängt das für den Beruf obligatorische Schlüsselbund.

Verschollen

Lit.: Ill. Zt. 84. Bd I. No. 2172. 14. Febr. 1885. S. 158/159; 86. Bd I. No. 2240. 5. Juni 1886. S. 560; 86. Bd I. No. 2237. 15. Mai 1886. S. 494 Abb. — Georg Malkowsky: Ernst Herter, Berlin 1906, S. 92, Abb. S. 93

Die hier angegebene Literatur könnte sich auch auf die Replik 162a (Modell?) beziehen.

Replik 162a) Verkleinerte Replik

Behandelt S. 50

Gips gefaßt - Modell (?)

Statuette

1885

1885 in der National Galerie unter der Nr. 257
als Eigentum des Künstlers gemeldet

1886 auf der Akademie-Ausstellung unter der
Nr. 1657 als verkäuflich gemeldet

Verschollen

Lit: Katalog "Ausstellung farbiger und getö-
n-ter Bildwerke in der königl. National Ga-
lerie" 14. Nov. - 31. Dez. 1885. S. 31.
Nr. 257 — Katalog Akademie der Künste
1886. S. 265. Nr. 1657

Es ist möglich, daß sich die unter dem
Original angegebene Literatur auf diese
Replik oder dieses Modell (?) bezieht.

Falls es sich um das Modell handeln sollte,
ist diese Replik ausgeschlossen.

162b) Replik in Originalgröße

Ist in der Biographie nicht behandelt, da sie erst
nachträglich bekannt geworden ist. - Abb. 42 a,
42 b

Steinguß

Höhe 166 cm mit Plinthe

nach 1885

Berlin, Privatbesitz

Erhaltungszustand: Linker Unterarm und Krug
fehlen (aber erhalten); Kelch,
Mittelfinger und Daumen der
rechten Hand sind verloren,
Bestoßungen am Gewand und
am Rocksäum. Dübelloch im
Rücken - Figur verschmutzt -
Reste einer Fassung (?)

Diese Replik schmückte bis 1976 eine Villa in
Lichterfelde, Goerz Allee Ecke Drakestraße,
die in den sechziger Jahren als Chemie-Schule
diente. "Willkommen" war im ersten Stock als
Eckfigur auf einer Konsole unter einem Baldachin
befestigt (Abb. 42 a). Seit Abriß des Hauses 1976
befindet sie sich im Privatbesitz (Abb. 42 b).

Kat. Nr. 163: ROBERT ZELLE

Büste des Oberbürgermeisters von Berlin

Material: Gips

1893 auf der Großen Berliner Kunstausstellung unter der Nr.
2275 gemeldet

1894 im Münchner Glaspalast unter der Nr. 1397 als verkäuf-
lich gemeldet

Verschollen

Lit.: Katalog Große Berliner Kunstausstellung 1893. S. 119.
Nr. 2275 — Katalog Glaspalast München 1894. S. 64.
Nr. 1397

Lebenslauf

Name: Brigitte Hüfler geb. Bremer

Name der Eltern: Gertrud Dahms geb. Bremer

Geburtsdatum und -ort: 2. 9. 1939 in Berlin

Konfession: evangelisch

Schulbildung: Abschluß der 9. Klasse, Oberschule Praktischer Zweig, Berlin N 31, Putbusser Straße 22

Ausbildung: Oktober 1953 Eintritt in die Firma Hall & Peyler als Industrieschneiderlehrling.
September 1955 Lehrabschlußprüfung beim Senator für Arbeit und Sozialwesen.
April 1961 Ausscheiden aus der Lehrfirma - von da an Besuch der Sprachenschule Hartnack mit Abschluß der Fremdsprachenprüfung in Französisch und Englisch. Gleichzeitig Besuch der Privatschule Fackelmann in den Fächern Deutsch und Geschichte.
April 1965 Beginn im Tageslehrgang der Privatschule Gabbe mit Abschluß der Mittleren Reife im März 1966.
April 1966 - September 1968 Besuch des Berlin-Kollegs mit Abitur-Abschluß.
Oktober 1968 Studium der Kunstgeschichte an der FU Berlin mit der Fächerkombination Französisch, Italienisch.
Wintersemester 1973/74 Wechsel des Nebenfaches Französisch zu Bibliothekswissenschaft.
Lehrer in Kunstgeschichte: Prof. Dr. Peter Bloch, Prof. Dr. Tilmann Buddensieg, Prof.

Dr. Victor Elbern, Dr. Lutz Heusinger,
Prof. Dr. Hans Junecke, Prof. Dr. Klotz,
Prof. Dr. Robert Oertel, Prof. Dr. Otto
von Simson, Prof. Dr. Martin Sperlich, Prof.
Dr. Heinrich Thelen, Dr. Christian Thoenes,
Prof. Dr. Stephan Waetzoldt.

Lehrer in Französisch: Michèle Däbel, Prof.
Dr. Gerhard Goebel, Dr. Erika Hönisch,
Prof. Dr. Walter Pabst, Prof. Dr. Ludwig
Schauwecker.

Lehrer in Italienisch: Prof. Dr. Renato
Aprile, Dr. Isani, Prof. Dr. Enrico Straub.
Lehrer in Bibliothekswissenschaft: Prof. Dr.
Konrad Kettig.

DISSERTATIONS DRUCK WALTER MONATH
Wichurastr. 58c Tel. 030/775 4776/77 1 Berlin 46